OCTAVIAN L. COSMA

HRONICUL MUZICII ROMÂNEȘTI

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

HRONICUL MUZICII ROMÂNEȘTI

Volumul I

EPOCA STRĂVECHE, VECHE ȘI MEDIEVALĂ

EDITURA MUZICALĂ A UNIUNII COMPOZITORILOR
București — 1973

Coperta de AURELIAN PETRESCU

PREAMBUL

Spațiul carpato-dunărean găzduiește din vremuri imemoriale o artă muzicală originală, iradiind o viguroasă expresie, distribuită într-o infinită gamă afectivă, de la voioșia exuberantă a jocului și vibrația patriotică a baladelor pînă la nostalgia lirică a doinelor și lamentația tragică a bocetului. Așa cum spunea George Enescu, această muzică este una din comorile cu care se poate mîndri România.

Muzica a constituit o puternică mărturie de esență artistică a filosofiei optimiste caracteristice poporului român, o puternică afirmare a conștiinței sociale, angrenată în procesul traducerii în fapt a aspirațiilor spre libertate și fericire. Însoțitor nedespărțit al românului în cele mai diverse ipostaze, muzica a indicat în formele sale sensibilitatea activă și vie față de durerea și lupta poporului, încrederea în viitorul luminos al țării, dragostea fierbinte pentru patrie, avîntul înaripat al edificării societății contemporane.

Pe făgașul melosului popular sau în paralel cu acesta, s-au conturat straturi noi, îmbogățind în permanență tabloul artei sunetelor. Muzica bizantină, clasică de tip european și orientală vor conferi muzicii românești susținute imbolduri, exercitînd acțiuni cu consecințe directe asupra făgașului propriu, acțiuni de o durată variabilă și, firește, de o valoare diferențiată. Unul dintre straturile cu consecințe majore a fost acela al muzicii clasice, înregistrat pe teritoriul țării noastre în perioada medie. A înscris o impetuoasă evoluție din secolul trecut, în toate compartimentele vieții muzicale și creației, determinînd redimensionarea valorică a artei noastre sonore pe coordonatele școlii muzicale naționale. Traiectoria muzicii românești a înregistrat o dezvoltare rapidă în continuă ascensiune, găsindu-și în zilele noastre o strălucită înflorire.

Concomitent cu maturizarea şcolii muzicale româneşti s-a emancipat gîndirea teoretică şi critica, exercitînd un rol activ asupra tuturor parametrilor fenomenului muzical autohton. Corolarul aspiraţiilor generaţiilor succesive s-a identificat în modalitatea proprie românească de afirmare universală, în deplină convergenţă cu etosul folcloric, cu spiritualitatea caracteristică poporului.

Procesul complex al cristalizării muzicii noastre se defineşte prin dinamism şi originalitate. Şi-a croit albia subordonînd oprelişti naturale şi artificiale, reuşind să se plaseze în rîndul culturilor muzicale avansate, datorită temerităţii talentelor reprezentanţilor săi decişi să transmită iubitorilor muzicii de pretutindeni un vibrant mesaj umanist.

Pătrunşi de o profundă admiraţie pentru muzica românească, ne propunem în acest amplu studiu, desfăşurat în mai multe volume, să smulgem istoriei secretele pe care le tăinuieşte. Intenţionăm să înfăţişăm pe larg originalitatea şi unitatea structurală a muzicii româneşti, realizate în pofida limitelor generate de vitregiile istoriei. Vom releva evoluţia istorică a muzicii româneşti, personalităţile animatoare, formele de manifestare, valorile muzicale. Multilateralitatea procesului muzical ne obligă să manifestăm cuvenita solicitudine tuturor problemelor, adeseori spinoase, care decurg din mersul sinuos al înaintării istorice. Vom proiecta focarul optic cu precădere asupra domeniului creaţiei, singurul component capabil să genereze valori perene şi, mai ales, să imprime adevărata fizionomie a tabloului muzical. Nu vom omite domeniile adiacente, inclusiv arta interpretativă, deoarece numai într-o desăvîrşită sincronizare factorii artistici oferă vizibilitatea reliefurilor şi condiţia *sine qua non* a propăşirii creaţiei.

Hronicul muzicii româneşti, prin profil, metodă, sferă de cuprindere, sistematizare şi densitate, se proiectează ca o veritabilă Istorie a muzicii din România, de la origine pînă în prezent. Rod al unor perseverente investigaţii şi reflecţii, valorificînd moştenirea muzicologică anterioară, opusul de faţă reprezintă o sursă pluriplană de informare asupra muzicii desfăşurate pe teritoriul provinciilor române, Moldova, Valahia şi Transilvania, şi, totodată, o temerară încercare de reconstituire obiectivă a adevărului muzical existent în fiecare etapă istorică, relevîndu-se figuri şi valori, contribuţii şi semnificaţii în procesul edificării muzicii autohtone în context universal.

Deşi am tins spre o abordare şi înfăţişare pe cît posibil mai completă, este departe de noi pretenţia elaborării unei lucrări exhaustive despre muzica românească. Pentru momentul actual, o asemenea intenţie pare o himeră, dat fiind stadiul cercetărilor asupra perioadelor anterioare veacului al XIX-lea. În lipsa unor monumente muzicologice autohtone, a unor lucrări documentare care ar fi putut scurta drumul elaborării de faţă, permiţînd o mai mare profunzime, am fost nevoiţi să apelăm la o serie de lucrări din domenii învecinate — istorie, literatură, teatru, religie etc. — precum şi la tratate şi lucrări de specialitate elaborate în alte ţări. Aparatul bibliografic consultat ne-a oferit, prin analogie şi comparaţie, cheia dezlegării unor probleme ce păreau imposibil de elucidat.

Cu toate străduinţele depuse pentru obţinerea unei perspective cît mai cuprinzătoare asupra complexului fenomen muzical al provinciilor române, trebuie să prevenim cititorii că este greu de imaginat o istorie a muzicii româneşti completă atîta vreme cît multe din sursele primare de informare muzicologică — partiturile şi manuscrisele — sînt nestudiate, inaccesibile şi netranscrise.

Rîndurile de față nu sînt scuze, ci evaluarea exactă a condițiilor și platformei de pe care se justifică înfăptuirea unei asemenea întreprinderi. În mod special prezintă dificultăți domeniul muzical situat pînă în faza formării poporului român. Apoi, se ivesc puncte obscure în tratarea muzicii bizantine, lipsesc surse informative privind activitatea muzicală a unor personalități. Muzicologia nu posedă aparate științifice, cum ar fi antologiile, culegerile de texte, cataloage etc. Cu toate acestea, în momentul de față dispuneam de multe date referitoare la muzica noastră din toate epocile, fapt care justifică științific întreprinderea unei aprofundate munci de elaborare muzicologică asupra trecutului și prezentului artei sonore românești. În plus, printr-o reconsiderare a metodologiei istoriografice muzicale autohtone, care acorda prioritate evenimentelor cu caracter muzical, vom deplasa centrul gravitațional asupra creației, ceea ce va marca dintr-o dată un substanțial progres pe linia justei evaluări artistice a patrimoniului muzical.

Istoria muzicii românești se edifică prin însumarea disciplinelor care reprezintă arborele muzicologic. În acest context, cititorul va găsi suficiente date despre folclor, muzica bizantină, gîndirea teoretică, arta interpretativă, activitatea societăților și instituțiilor muzicale, date biografice. În paralel, sîntem datori să avertizăm că nu se vor găsi întotdeauna date minuțioase despre fiecare domeniu luat în parte. O lucrare de istorie este prin natura ei sintetică, prin urmare nu se poate confunda cu o monografie sau cu un eseu, care poate insista mai mult asupra unui anumit aspect particular, avînd suprafața de cuprindere mai limitată.

Nu pretindem recunoașterea dreptului de a fi primul cercetător care scoate la iveală o serie de date privind trecutul muzicii noastre, pentru simplul motiv că o asemenea pretenție ar fi nefundată. Așa, cum rezultă din bibliografia citată la sfîrșitul fiecărui volum, s-a consultat un imens material bibliografic, și în acest sens ne-am suprapus unor contribuții efectuate mai înainte.

Tratarea unor probleme, în virtutea unor cauze obiective și subiective, a fost efectuată de o asemenea manieră, încît, probabil, va genera concepții inedite asupra complexului fenomen muzical din trecutul îndepărtat. În acest fel, *Hronicul muzicii românești* apare destinat, între altele, să stimuleze gîndirea și cercetarea muzicologică, indicînd numeroase piste noi, care, nădăjduim, vor determina intensificarea abordării, în lucrări de profunzime, a fenomenului muzical din România în perioadele străveche, veche și medievală. Impulsionînd gîndirea muzicologică, fie și într-un sens care, inevitabil, va contrazice unele din asertiunile noastre, se va realiza adevăratul obiectiv al trudei solicitate de întocmirea prezentului opus. Cei care vor prelua ștafeta vor avea prilejul să reclădească sau să ornamenteze și, de ce nu ?, să construiască un edificiu somptuos, beneficiind de o experiență care le va conferi o viziune arhitectonică mai modernă.

Hronicul muzicii românești a fost conceput ca o lucrare științifică, scrisă într-un limbaj cît mai accesibil cu putință. Cum istoria muzicii este o disciplină exactă, ne bazăm pe fapte concrete, în primul rînd de natură muzicală. Interpretarea datelor, fie și artistice, nu ne îngăduie să operăm cu impresii, cu descrieri literaturizante, cu atribuiri de intenții programatice unor compoziții. În acest fel slujim muzica, și nu literaturizarea ei. Vom releva adevărul artistic, și nu impresiile noastre, deoarece, oricît de interesant ar fi construite, se manifestă de obicei independent de fenomenul muzical.

Reconstituirea traiectoriei istorice a muzicii româneşti pe baza creaţiei, a faptului muzical încorporat mediului social ne va permite să dezvăluim sensul general al artei sonore autohtone, coordonatele sale într-un mod cît mai profund şi la obiect. Cu toate bunele noastre intenţii, *Hronicul muzicii româneşti* nu poate fi, în final, decît o verigă în lanţul exegezelor istorice.

Fie ca această verigă să contribuie la cunoaşterea globală şi, totodată, la preţuirea concretă a valorilor tezaurului muzical român. În acest caz, efortul nostru apare ca o picătură în oceanul străduinţelor acelora care au înălţat somptuosul edificiu al artei sunetelor din România, impunîndu-l în conştiinţa muzicală a omenirii.

Autorul

MUZICA EPOCILOR VECHI

ARTA TRACO-DACILOR

Investigarea şi reconstituirea fenomenului protomuzical constituie una dintre cele mai dificile şi complexe întreprinderi, datorită plasării acestuia în afara cîmpului vizual al cercetătorului contemporan. Mileniile care ne distanţează de consemnarea formelor primare muzicale pun la grea încercare aserţiunile potenţiale şi ipotezele teoretice datorită modalităţii aproximative de determinare şi apreciere a actului sonor. Descoperirea tardivă a sistemelor de notaţie privează specialiştii de documentele care ar oferi probe certe ale copilăriei muzicii. În această situaţie, alternativa recurgerii la surse indirecte, adeseori deductive, se prefigurează valabilă, dat fiind vastele domenii care prezintă tangenţe şi interferenţe între manifestările sociale ale omului primitiv şi lumea sunetelor.

Cele mai îndepărtate straturi de civilizaţie desfăşurate în spaţiul carpato-dunărean atestă forme sincretice de manifestare artistică, ritualuri, ceremonii în care sunetele organizate, fie şi spontan, deţin o funcţie structurală. Însoţind omul de la primii paşi ai ascensiunii sale spre modalităţile superioare de viaţă, muzica s-a întîlnit în cele mai diferite situaţii şi momente, în strînsă dependenţă cu factorii psihologici, religioşi, sociologici, lingvistici şi simbolici. Legată iniţial de activitatea productivă, muzica a parcurs un lung proces evolutiv, de la articulaţii sonore nedefinite spre succesiuni intervalice dotate cu însuşiri semantice riguros definite. Cu timpul, dintr-o manifestare cu destinaţie utilitaristă, purtînd sonorităţi ce jucau un anume rol în lupta omului pentru stăpînirea mediului înconjurător, se ajunge la încredinţarea unei meniri magice, pe măsură ce i se descoperă posibilităţile exercitării funcţionalităţii afective şi spirituale.

Din epoca paleolitică, o dată cu apariţiile credinţelor despre forţele ce pot fi îmblînzite prin diferite jertfe şi ritualuri magice, se presupune existenţa

unor practici muzicale înzestrate cu sensuri cristalizate. Muzica acţionează în strînsă conexiune cu cuvîntul şi gestul. Sincretismul este forma artistică dominantă a acelor vremuri. În etapele secvente, mezoliticul şi neoliticul, o dată cu perfecţionarea uneltelor şi cu diversificarea sarcinilor în cadrul colectivităţilor umane, se extinde aria ritualurilor, păstrîndu-se indicii care pledează pentru apelarea la muzică în cadrul ceremoniilor funebre şi al cultului fecundităţii. Motivele geometrice ale ceramicii epocii bronzului vin să sublinieze realizarea saltului de la viziunea artistică imitativă a naturii la stadiul reprezentării generalizate. În acest context, la cei mai îndepărtaţi strămoşi direcţi ai poporului nostru se poate susţine desprinderea unor motive muzicale de sub imperiul ritualurilor şi mişcarea lor independentă, în virtutea plasticităţii liniilor melodice pe care le generau. Instrumentele muzicale oferă cîmp deschis unei asemenea emancipări. De la atribuirea unor efecte cu repercusiuni directe asupra luptei pentru existenţă, ca, bunăoară, vînătoarea în cete, în care latura sonoră era amplificată prin efecte instrumentale idiofone şi membranofone, s-a ajuns la modalităţi mai complexe de emitere a sunetelor, la lărgirea ambitusului, la descoperirea de noi instrumente, de tipul celor aerofone, confecţionate din oase.

În decursul primei vîrste a fierului, la traci, muzica cunoaşte forme de manifestare mai avansate, ale căror granițe se suprapun, ba chiar se confundă cu muzica pelasgilor şi ilirilor, iar apoi cu cea a geto-dacilor din a doua vîrstă a fierului, asupra căreia vom reveni în paginile următoare.

Muzica primilor locuitori ai meleagurilor noastre comportă trăsături proprii procesului complex care se arcuieşte de la fenomenul sonor indefinit spre cel definit, avînd o structură limpede, cu proprietăţi acustice şi estetice determinate. În stadiile primare ale societăţii umane, nu poate fi vorba despre o artă muzicală în accepţiunea curentă, deoarece articulaţiile ce adeseori imitau păsările erau lipsite de claritate şi consecvenţă. Melodiile primitive nu dispun de principii structurale, fapt pentru care nu se poate vorbi de genuri şi tipuri muzicale sedimentate. Ne aflăm în faza muzicală dominată de sonorităţile prilejuite de strigătele vînătoarei, hăulituri, chiote de veselie, oftaturi de durere, jeluiri. Aceste componente ale graiului vorbit muzicalizat vor aduce un însemnat aport la configurarea melodiei. Totul apare ca o nebuloasă sonoră, din care se degajează frînturi mai mult sau mai puţin coerente : scara melodică se rezumă la un număr foarte restrîns de trepte, intonaţiile sînt fluctuante. Predomină sonorităţi derivate din intenţia imitării lumii înconjurătoare. Într-un cuvînt, atributele convenţionale ale lumii sonore încep să fie cunoscute, dar nu vor fi nici pe departe stăpînite. Mai pregnant pare să fi fost ritmul, care, în funcţie de vorbire, de mişcarea procesului muncii, de pulsaţia vieţii, capătă organizare şi stabilitate. Articulaţiile ritmice ale timpului preced melodia, exercitînd asupra-i o puternică influenţă ; primele frînturi melodice au avut un profil ritmic pregnant şi complex. În domeniul instrumental se petrec aceleaşi fenomene. Se descoperă instrumentele primare membranofone, iar sonorităţile unor pseudoinstrumente aerofone sînt folosite pe scară largă. De la arcul de vînătoare la instrumentul monocord se va produce un salt, care va reliefa proprietăţile timbrale ale vibraţiei. Odată descoperită vibraţia, se vor descoperi şi instrumente cu sonorităţi mai bogate, cu două, trei, patru coarde, ajungîndu-se la lira tracică. De aici pornesc incipientele care vor dezvolta o largă gamă de instrumente, variind de la teritoriu la teritoriu, de la popor la popor.

Zicala „melodia e veche de cînd e lumea" conţine un mare adevăr. Nimeni nu va putea stabili cu exactitate cînd şi unde a apărut cîntarea, dar totodată nimeni nu va contesta ipoteza apariţiei melodiei din cele mai îndepărtate timpuri. Conştienţi de acest adevăr, se poate admite că melodia primitivă, odată realizată, este expresia unei idei. Omul primitiv cînta ori de cîte ori îşi avea conturată o anume trăire. Pînă a ajunge expresia spontană a gîndirii, cîntecul a fost definit în cursul interpretării sale. Iar pentru acest stadiu, expresia conţinută în cîntec echivala cu însăşi melodia. În colectivitate, cîntecul apare întotdeauna ca simbolul identităţii punctelor de vedere, puntea înţelegerii între oameni. Dată fiind importanţa atribuită melodiei ca mijloc de expresie şi comunicare, se înţelege că nu se prefigurează într-o oarecare combinaţie de note, ci reprezintă un ansamblu unitar, dinamic şi confluent.

Muzica omului primitiv a îndeplinit un rol tonic de prim ordin asupra moralului. În cîntec se reflecta, ca într-o oglindă, viaţa, în cîntec omul şi-a călit voinţa şi caracterul. Atunci cînd melodia se intona de către o colectivitate umană, avea un efect tonic asupra participanţilor, întărindu-le sentimentul de încredere, fortificîndu-le voinţa de acţiune în lupta pentru existenţă. Efectul muzicii vocale devenea în mod evident mai puternic atunci cînd instrumentele, îndeosebi de percuţie, susţineau ritmul sacadat. Unitatea structurii tectonice avea darul să contribuie la sporirea efectului afectiv muzical. Sub aspect structural, muzica nu oferea nişte principii teoretizante. Instinctul şi apoi conştiinţa utilităţii dictau sensul şi configuraţia atributelor, care se constituiau într-un mod liber, improvizatoric, în particularităţi izomelodice şi izoritmice.

Ramura nordică a triburilor tracice, ce dominau spaţiul terestru de la litoralul Mării Egee pînă la nordul Carpaţilor, o reprezintă geto-dacii situaţi, în cea mai mare parte, în teritoriul de astăzi al României. Prin origine, limbă, spaţiu, cultură, neamul geto-dacilor se prezintă unitar, singura deosebire provenind de la regiunea stăpînită. Geţii, pomeniţi în izvoare scrise din secolul VI î.e.n., locuiau în zonele de cîmpie pe malurile Dunării, la sud-est de Carpaţi, iar dacii, menţionaţi către sfîrşitul secolului III î.e.n., în interiorul lanţului carpatic, în Transilvania actuală.

Istoria zbuciumată a geto-dacilor, organizaţi la început într-o comunitate tribală de tipul democraţiei militare, iar apoi într-o societate sclavagistă, va marca o perioadă de strălucire sub Buerebista, unificatorul lor, în sec. I î.e.n., şi creatorul statului dac. După mai bine de un secol de eroică existenţă, în timpul domniei lui Decebal, Dacia va fi cucerită de către împăratul Traian (106 e.n.) şi încorporată în Imperiul roman. Desfăşurînd în permanenţă o susţinută luptă pentru libertate şi independenţă, poporul dac a contribuit, prin repetatele sale acte de nesupunere, la retragerea aureliană în anul 271 e.n., părăsirea Daciei de către administraţia imperială.

Această succintă trecere în revistă a principalelor momente istorice parcurse de poporul dac ne oferă cadrul general care a favorizat dezvoltarea unei civilizaţii înfloritoare, în sînul căreia arta a beneficiat de un loc însemnat. Dacii dispuneau de o bogată cultură spirituală, cunoşteau scrisul, folosind la început alfabetul elen, iar apoi pe cel latin. La un înalt grad de dezvoltare ajunsese ceramica şi toreutica. Ornamentica daco-getă se afla sub tendinţa evitării reliefului, şi a obţinerii efectelor cromatice de lumină prin procedee decorative, iar

baterea monezilor cunoaşte o tehnică avansată şi variată. În sfîrşit, serbările şi ceremoniile relevă diverse forme de artă ce cumulează procedee teatrale, muzicale şi coregrafice.

Afirmarea artei dacilor a avut loc în condiţiile unui susţinut proces de interferenţă dezvoltat armonios între popoarele antice care s-au întîlnit în această zonă geografică, aducîndu-şi fiecare, în felul său, aportul specific la progresul mijloacelor tehnice de expresie. Contactul cu cimerienii, ilirii, sciţii, celţii, odryşii, bastornii, agatîrşii şi îndeosebi cu lumea elenă, stăpînitoarea cetăţilor Pontului Euxin, a favorizat un larg schimb de valori, determinîndu-se împrumuturi de bunuri culturale. Acelaşi proces are loc şi între cultura dacă şi cea a romanilor, exercitînd o influenţă activă asupra configuraţiei manifestărilor artistice autohtone. Schimburile permanente de valori au fost de natură să aducă un suflu înnoitor asupra stratului existent, prefigurînd valenţe inedite, generalizatoare. Problema devine infinit mai complexă în determinarea raportului dintre marea arie culturală a tracilor şi cea a dacilor. Dat fiind apartenenţa geto-dacilor la arborele genealogic al tracilor, este firesc ca geto-dacii să moştenească, să preia, să-şi identifice propria artă cu cea a strămoşilor lor. În acest caz, diversele menţiuni istorico-literare privitoare la traci pot fi considerate ca avînd valabilitate şi asupra artei dacilor. Dificultatea care intervine în acest moment îşi găseşte originea în spaţiul geografic locuit de traci, în care sînt cuprinse mai multe neamuri, inclusiv dacii, fiecare putînd avea particularităţi artistice, alături de unele trăsături comune. Sursele antice nefăcînd deosebire între neamurile tracice — mysieni, frigieni, traci propriu-zişi (stabiliţi în Peninsula balcanică), geto-daci, carpi, costiboci şi alţii — nu îngăduie descoperirea caracteristicilor, fie şi globale, ale unui anume neam. În acest fel, relatările documentelor antice despre muzica tracilor au implicit valabilitate pentru arta unui spaţiu deschis, ceea ce înseamnă că în cadrul său se identifică şi muzica geto-dacilor.

În acelaşi context trebuie situată şi interferenţa dintre cultura poporului traco-dac şi cea a Greciei antice, manifestată prin schimburi susţinute de bunuri spirituale, începînd cu principii generale estetice şi pînă la muzicieni şi cîntece. Este de presupus că raportul semnalat a acţionat în sens dublu, adică atît muzica greacă, cît şi cea a popoarelor stabilite în acea vreme pe teritoriul de azi al ţării noastre primeau şi emiteau valori muzicale, determinîndu-se un schimb viu, permanent, ceea ce în ultimă instanţă proiectează o sferă muzicală cuprinzătoare, avînd în interiorul ei imense puncte convergente.

Civilizaţia strămoşilor, aşa cum o demonstrează cercetările arheologice, a fost deplin cristalizată şi suficient de puternică pentru a supravieţui influenţelor exercitate constant din afară. Să nu uităm că dacii au făurit una dintre cele mai redutabile organizaţii statale şi militare. Acest fapt pledează pentru ideea configuraţiei sale unitare, ceea ce a determinat din partea artei geto-dace procesul de absorbţie a tuturor undelor captate din exterior, indiferent de intensitate. Nici chiar curentul elen, cunoscut prin vigoarea şi nivelul său, n-a instaurat forme noi în cultura dacilor, ceea ce înseamnă că trunchiul era suficient de puternic pentru a rezista cu succes rafalelor vîntului dezlănţuit.

Arta traco-dacă, formată pe un fond local multimilenar, se remarcă prin originalitate. La afirmarea ei au participat factori externi, aducînd influenţe ce au fost asimilate organic. În acest fel, arta veche a locuitorilor ţării noastre şi-a avut individualitatea proprie, independent de arta elenă, scitică şi celtică.

Transformări dintre cele mai radicale îşi vor croi drum după ocuparea Daciei de către romani, cînd se declanşează un vast proces de metamorfozare, începînd cu populaţia locală ce se încrucişează cu coloniştii romani şi terminînd cu limba latină care a înlocuit daca. Romanizarea populaţiei autohtone nu înseamnă strămutarea pe alte meleaguri şi nici renunţarea la fondul spiritual stăvechi. Se produce redimensionarea stratului vechi, primenirea sa prin transpunerea unor mlădiţe noi, ceea ce va genera elemente calitative, obţinute prin contopirea celor două neamuri. Rezultatul va sintetiza şi cumula trăsăturile esenţiale ale celor două izvoare, îmbinîndu-le într-un mod armonios. Edificarea noului popor, a noii sale culturi trebuie privită prin prisma continuităţii, avînd o desfăşurare în timp, ce nu se încheie o dată cu retragerea administraţiei imperiale, ci va continua încă secole.

COMPONENTE ESTETICE ALE MUZICII DACE

Originalitatea şi vitalitatea constituie trăsăturile fundamentale ale muzicii dacilor, ca şi esenţa etnică tracică. Aceste atribute proiectează datele majore ale problemei muzicii strămoşilor noştri, care încă nu şi-a găsit o rezolvare definitivă în muzicologie.

Evoluţia muzicii în preistoria poporului dac, cît şi în perioada organizării sale statale nu pare să ofere trăsături deosebite. Dimpotrivă, probele şi sursele descoperite pledează pentru tipuri constitutive, ce-şi păstrează profilul vreme îndelungată. Dacă este aproape imposibil să se discearnă, în actualul stadiu al cercetărilor, faze succesive cu atribute stilistice riguros determinate, în schimb se conturează drept plauzibil tipul de cîntare veche : melodie de o riguroasă simplitate, desfăşurată pe un ambitus redus, de o sobrietate austeră, provenind din caracterul eminamente vocal. Vocea umană, factorul primordial al interpretării, apelează cu timpul la acompaniamentul instrumental, care nu se depărta prea mult de la linia melodică. Nici tehnica instrumentală rudimentară nu permitea un desen de sine stătător. Vocea şi instrumentul reprezentau entităţi sonore ce se completau într-un cadru muzical constituit. Aşa cum a fost, muzica perioadelor vechi a exercitat un rol important în viaţa oamenilor, însoţindu-i în cele mai importante momente. Acest lucru ne permite să vedem o anume diversificare a caracterului muzicii, precum şi atribuirea unor funcţii etico-estetice care justificau menirea sa.

Pentru muzică, locuitorii din vechime ai ţării noastre au păstrat un adevărat cult. Atitudinea manifestată a fost, chiar şi în clipele de exuberanţă, aceea de seriozitate şi gravitate. Muzica nu reprezenta un divertisment, ci o formă superioară ce îndeplinea rosturi bine precizate, în concordanţă cu gradul asimilării şi supunerii mediului înconjurător.

Muzicii i se atribuie în concepţia traco-geţilor un rol însemnat în dominarea naturii. În practica magică, unde muzica deţine o funcţie esenţială, se credea că un cîntec, ca şi un gest, poate influenţa pozitiv asupra succesului unei acţiuni, de muncă, luptă sau vînătoare. Înseşi forţele supranaturale de care se

leagă soarta umană puteau fi înduplecate prin muzică. Fiorul duios al melopeii avea şanse de succes atunci cînd se bucura de măiestria interpretativă a unui cîntăreţ iscusit. Ce oare reprezintă mitul lui Orfeu, întruchipare magistrală a forţei de iradiere a cîntecului, dacă nu însăşi concepţia etică asupra rostului şi forţei de influenţare a muzicii ? Prin iscusita lui cîntare, Orfeu cucereşte forţe supraumane, de asemenea, animalele, păsările, copacii şi pietrele. Atribuind muzicii o asemenea putere de influenţare şi comunicare, însemna că se bucura de o concepţie extrem de favorabilă în gîndirea popoarelor antice. Spunem popoare, deoarece mitul grec al lui Orfeu se pare că provine din fondul trac, atestat de numeroase mărturii, care, deşi contradictorii, converg spre apartenenţa tracică a acestui muzician [1].

În gîndirea traco-geţilor, muzica deţine resurse mirifice, avînd o forţă supranaturală de înrîurire, o putere de vrajă, capabilă să purifice sufletul şi totodată să vindece organismul. Efectul terapeutic al muzicii consta în întărirea moralului, ridicarea factorului psihologic al bolnavilor, ceea ce corespunde în mare măsură unei situaţii reale. Pentru a depăşi criza lăuntrică pricinuită de o boală, se recomandă un moral sănătos. Platon scrie (în *Charmide*) că la oaste a învăţat de la un vraci trac, discipol al lui Zamolxis, o epodă, o melodie care avea puterea să-l facă pe om nemuritor. Lărgind cadrul acestui context, vom ajunge la viziunea antică asupra educaţiei, la teoria despre etos, conform căreia muzica are rostul să modeleze firile, caracterele, însăşi natura umană. Astfel, între caracterul şi structura muzicii şi natura stărilor afective pe care le generează se realizează o legătură cauzală, stabilindu-se interacţiuni controlate şi riguros urmărite în procesul instructiv. Prin cîntec şi poezie omul poate ajunge la virtute. Cu alte cuvinte, muzicii i se atribuie o importantă funcţie educativă şi socială, aceea de a înnobila caracterul, de a-l ridica pe piedestalul superior al demnităţii şi umanismului.

Muzica exercită o acţiune pozitivă asupra omului în momentul decisiv al vieţii, în faţa morţii. Cîntecul traco-dacilor avea menirea să fortifice voinţa pe cîmpul de luptă şi în serviciile divine, cînd se aduceau jertfe umane zeităţilor. Cultul închinat lui Zamolxis se bucura de ceremonii în prezenţa marelui preot şi a mulţimii. Se oficiau rugăciuni, se cînta. Apropierea de zeu prin intermediul muzicii reprezenta o modalitate de invocare şi slăvire a forţelor supranaturale, alături de care, se credea, s-ar afla sufletul după moarte. Muzica se considera sacră, iar slujitorii ei, care aveau harul creaţiei de la zei, se bucurau de aleasă preţuire.

Şi serbările dedicate zeului trac Dionysos, cu caracter orgiastic, aveau darul să contribuie la desprinderea de existenţa cotidiană, înălţînd spiritul în comunitatea zeului şi a cetei sale. În sunetele instrumentelor de suflat şi de percuţie, mulţimea cînta şi dansa la lumina torţelor, colindînd munţi şi văi, pînă la istovire. Această ceremonie orgiastică urmărea în principal, cu ajutorul artei sunetelor, să creeze o stare de extaz, de beatitudine şi devoţiune. În felul său, cultul dionisiac se circumscrie, într-o manieră mai expansivă, către acelaşi ţel : purificarea spiritului, fortificarea caracterului şi modelarea temperamentului.

---

[1] Ghircoiaşiu, Romeo. *Contribuţii la istoria muzicii româneşti.* Bucureşti, Editura muzicală, 1963, p. 20.

Muzica era şi purtătoarea unui mesaj de pace, de înfrăţire între popoare. Acest rol atribuit artei sonore de către strămoşi ni-l relevă două izvoare. Primul, Teopomp, în cartea 46 a *Istoriilor* sale, arată că „Geţii fac soliile cu citare (chitare — n.n.) şi cîntînd tot timpul din aceste instrumente“ [1]. Al doilea, ni-l oferă Jordanes, arătînd că atunci cînd Filip, regele Macedoniei, se afla la porţile cetăţii Odyssus (Varna) stăpînite de geţi „...a fost impresionat de preoţii geţilor, care i-au ieşit în cale cu chitare şi veşminte albe, rugînd în cîntece pe zeii patriei să se îndure de ei...“ [2]. Ambele surse confirmă o singură idee : muzica e chemată să îmblînzească nu numai fiarele, ci şi pe duşmani. Prin cîntece şi sunete de chitare se cere clemenţă. Totodată, cîntecul este aici un mesaj activ de pace, o punte de legătură, o armă paşnică pentru stăvilirea înaintării oştirilor duşmane.

Mai deducem din pasajul lui Jordanes că rugăciunile geţilor erau cîntate. Adică, în această perioadă, locuitorii de atunci ai patriei credeau în forţe oculte, aveau preoţi şi, ceea ce este important pentru noi, muzica intra organic în configuraţia rugăciunilor. Aceasta, într-un dublu sens, pentru a spori forţa textului poetic şi pentru a servi ca suport memorării lui. Găsim într-o asemenea relatare o situaţie analogă cu ceea ce ne transmite Aristoteles despre agatîrşi, locuitori ai podişului transilvănean : „...verifică legile şi le cîntă spre a le ţine bine minte...“ [3].

ASERŢIUNI PRIVIND CONFIGURAŢIA MUZICII TRACO-DACE

Judecînd după unele scrieri antice, muzica strămoşilor noştri pare să fi avut un rol determinant în cristalizarea artei universale a sunetelor din acea vreme. În *Geografia,* Strabon din Amesia, referindu-se la originea muzicii vechi, conchide : „Muzica întreagă, privită ca melodie, cît şi ca ritm, şi cuprinzînd (în noţiunea ei) şi instrumentele, e socotită ca fiind de origine tracă şi asiatică. Aceasta se vede şi din locurile unde muzele sînt cu deosebire cinstite. Într-adevăr, în vechime, Pieria, Olimpul, Pimpla, Leiberthros erau localităţi şi munţi ai tracilor, pe cîtă vreme acum pe acestea le stăpînesc macedonenii. Heliconul a fost închinat muzelor de către tracii care locuiau în Beoţia şi care au consacrat nimfelor peştera lui Leiberthros. Se spune că cei care s-au ocupat în vechime cu muzica — Orfeu, Musaios şi Thamiris — sînt traci. Şi numele Eumolp (personaj trac sau «cel care cînta bine») tot de la traci vine“ [4].

---

[1] Pîrvan, V. *Getica.* Bucureşti, Cultura Naţională, 1926, p. 144. Citatul de mai sus este astfel tradus în *Fontes ad Historiam Dacoromaniae pertinentes,* vol. I, sub redacţia lui Vl. Iliescu, V. C. Popescu, Gh. Ştefan : „Teopomp în cartea a XLVI-a a *Istoriilor* sale spune : «Geţii cîntă din citarele pe care le aduc cu ei, cînd se găsesc într-o solie»“ (FH-6 I, p. 319).

[2] Ghircoiaşiu, R. Op. cit., p. 20—21.

[3] Pîrvan, V. Op. cit., p. 167.

[4] *Fontes ad Historiam Dacoromaniae pertinentes.* Op. cit., p. 251 ; Pîrvan, V. Op. cit., cu o traducere apropiată, p. 167.

Deci sursa menţionată precizează distinct că tracii au cultivat muzica prin : Orfeu, Musaios, Tamiris [1]. Aceeaşi teză o susţine şi istoriograful muzical antic Heraclie Ponticul, care, descriind legenda lui Amfion, arată sursa tracică a întregii muzici tebane [2].

Aceste relaţii au meritul că indică, fie şi la modul general, muzica tracilor drept focarul de la care a pornit scînteia muzicii Greciei antice. Înseamnă că tracii au cunoscut anterior o înflorire în acest domeniu, exercitînd forţă de iradiere în teritoriile învecinate. Chiar şi atunci cînd Strabon nu se decide să indice cu precizie care arie muzicală, tracică sau asiatică, a fost vitală pentru muzica Greciei, totuşi ne lasă să întrevedem existenţa în preistoria muzicii dace a unei sfere muzicale atotcuprinzătoare, în care delimitările provenind dintr-o derivaţie stilistică zonală sau temperamentală comună unui neam nu se descifrează. Într-un stadiu primar, trăsăturile specifice poartă amprente generale, şi numai cu timpul ele se individualizează. Teza comuniunii unor caracteristici structurale globale în protoistoria muzicii, afectînd întinse spaţii geografice, ar putea constitui embrionul explicaţiei în problema spinoasă a păstrării unor idiomuri stilistice comune în muzica multor popoare balcanice, orientale, mergînd pînă în Iran, nord-vest africane şi sud-est europene. Vestigiile melodice şi ritmice poartă ecoul unor tipare ancestrale ce nu şi-au pierdut efigia, transmiţînd-o peste veacuri, o dată cu latentele punţi de legătură între straturile care odinioară alcătuiau o matcă sonoră omogenă.

Cînd referirile la muzică se înmulţesc, demonstrînd o anumită dezvoltare a acesteia, datele privitoare la muzica tracilor aduc unele consideraţii care o pun în antiteză cu sfera sonoră elenă. În cartea sa, *Despre muzică,* Aristide Quintilianus descrie muzica tracilor în cuvinte aspre : primitivă şi barbară. Tracii nu sînt *„amusia"*, adică nu le contestă cultura artistică. Dar muzica lor e de categoria *„Cacomusia"*, ceea ce însemna că nu avea o laborioasă organizare, iar educaţia muzicală nu avea un eşafodaj riguros. Totodată, cîntecele lor se asociază cu porniri violente, zgomotoase şi impulsive [3].

O asemenea optică, suficient de critică, îşi avea originea în neînţelegerea muzicii tracilor, în judecarea legilor sale prin prisma regulilor ce alcătuiau muzica elenă. Antichitatea oferă cu generozitate cazuri similare. Grecii numeau limba latină „barbară", iar Ovidiu recurge la acelaşi epitet pentru limba geţilor.

Diferenţa stadiilor dintre cele două sfere muzicale, elenă şi traco-dacă, intervenită o dată cu ascensiunea cetăţilor Eladei, nu însemna dezintegrarea uneia în folosul alteia. Fiecare dispunea de aspecte mai mult sau mai puţin acceptabile, de un anumit gust, temperament şi cultură. Problema sesizată de Quintilianus nu face decît să întărească ipoteza conservării de către popoarele din nordul Greciei, deci şi dacii, a unei muzici originale, păstrate intact, deşi asupra ei acţionau puternice influenţe, îndeosebi din sud. Diferenţierea dintre muzica greacă şi cea tracică, în speţă frigică, este strălucit evocată în legenda lui

---

[1] Breazul, George. *Muzica românească.* În : *Pagini din istoria muzicii româneşti.* Bucureşti, Ed. muzicală, 1966, p. 89 ; cf. Quintilianus, A. Vonder Music. Berlin Hesse, 1937, p. 262.

[2] Ghircoiaşiu, R. Op. cit., p. 25.

[3] Breazul, G. *Istoria muzicii româneşti.* Bucureşti, Tip. Învăţămîntului, 1956, p. 9.

Marsyas. Acesta l-a provocat la concurs, pentru cea mai frumoasă interpretare muzicală, pe Apolo. Marsyas, în cele din urmă, a fost înfrînt şi pedepsit să fie jupuit de viu pentru îndrăzneala de a fi crezut că arta sa este mai frumoasă decît cea a zeului. Şi aici se ascunde o concepţie justă, o bază reală : antiteza dintre muzica profesionistă şi cea neprofesionistă, populară, barbară, triumful fiind atribuit celei dintîi, deoarece emana de la oameni pricepuţi, iniţiaţi. Antiteza era clădită pe elementul arhaic şi cel inovator al artei muzicale, şansele supravieţuirii aflîndu-şi temelie în prospeţimea şi vigoarea expresiei.

Care a fost configuraţia, esenţa muzicii traco-dacilor ? Răspunsul la această întrebare directă pare să fie imposibil de dat sau, într-un caz fericit, cel mai dificil din întreaga istorie a muzicii româneşti, deoarece nu s-a păstrat nici o relicvă muzicală sau de altă natură care să indice cu certitudine o trăsătură stilistică. Reconstituirea ce se efectuează, cu speranţa apropierii de adevăr, operează cu deducţii, analogii, prezumţii, pornind de la datele cunoscute asupra muzicii popoarelor antice şi de la forme muzicale rudimentare aflate pe trepte analoge de civilizaţie.

Primul atribut care se relevă într-o judecată pe ansamblu parvine din asocierea cîntării cu vorbirea, din relaţia muzică şi text. Este indiscutabil că în procesul genezei artei sonore graiul articulat a jucat un rol decisiv, punîndu-şi amprenta asupra tipului melodic. Într-un anumit fel s-a dezvoltat muzica triburilor ce comunicau prin cuvinte monosilabice, care pentru a fi înţelese reclamă salturi, şi într-un alt fel muzica triburilor ce şi-au vehiculat ideile prin cuvinte polisilabice, care nu aveau nevoie de intervale distanţate spre a fi receptate. Limba dacilor, leagăn al unor străvechi graiuri carpatice, se înscrie în marea familie indo-europeană, caracterizîndu-se printr-o gamă bogată de inflexiuni, nuanţate, mlădioase, ce favorizează muzicalizarea pe trepte alăturate, stilul recitativic. Graiul se organizează în sisteme de articulaţie proprii, care nu reclamă din partea componentului muzical o intervenţie complementară. Vorbirea dacilor a favorizat desfăşurarea muzicală în tipuri melodice cursive, fără salturi mari, într-o dispunere simetrică a accentelor. Într-un asemenea perimetru s-a manifestat o varietate infinită de formule ritmico-melodice incipiente, de la care se arcuia, într-un stil improvizatoric, o permanentă fluctuaţie, îndepărtare şi revenire la structura generică.

Referindu-ne la structura generală a muzicii strămoşilor noştri, nu înseamnă că încercăm să lansăm scheme rigide. Astfel, prin afirmaţia că salturile nu erau mari nu trebuie să se înţeleagă că negăm existenţa acestora. Susţinem doar că frecvenţa lor era mai mică comparativ cu cea a formulelor melodice dispuse la intervale alăturate sau nu prea îndepărtate. Cu preponderenţă muzica instrumentală a favorizat extinderea cadrelor uzuale intervalice din practica vocală, adică mersul în salturi, fără să altereze însă principiul fundamental. S-a produs o îmbogăţire, şi nu o substituţie.

Practica muzicală a dacilor cunoştea două concepte de cîntare : monodică şi eterofonică. Monodică era executarea de către un solist sau un grup a unui desen melodic la unison. Apelarea la acompaniamentul instrumental nu impieta asupra principiului monodic. Atît vocea, cît şi instrumentul intonau aceeaşi linie melodică. În unele cazuri, instrumentul tăcea, lăsînd vocea singură, iar alteori,

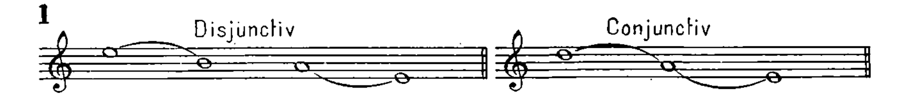
între fraze vocale, instrumentului îi revine funcţia efectuării unor punţi de legătură, amplificînd imaginea.

Prin conceptul eterofonic înţelegem forma de plurivocalitate a cîntării colective, comportînd producerea simultană a unei melodii şi a variantelor sale. Este evident că eterofonia, produs al gîndirii unimelodice, se prefigurează ca o monodie în starea difuză, de unde continua fluctuaţie între uni- şi plurimelodism. Într-un sens mai larg, eterofonia este acea modalitate prin care interpreţii conferă unisonului amploare şi expansivitate, diversificare, asociere şi disociere.

SISTEME SONORE

Vorbind despre preistoria muzicii, Constantin Brăiloiu afirma că, deşi nu a fost scrisă pe nici un papirus, totuşi ea poate fi citită „în cartea gîndului" [1]. Călăuziţi de acest imbold, se cuvine să încercăm temerara reconstituire a teoriei muzicii dace.

Structura de bază a muzicii dacilor, la fel ca şi cea a grecilor, celţilor, armenilor, nu a fost gama în sensul de astăzi al cuvîntului, ci tetracordul, reflectînd evoluţia atinsă pornind de la monocordul neolitic [2]. Succesiunea de patru sunete ce constituia tetracordul a servit drept pilon pentru escaladarea unor structuri mai complexe, obţinute prin cuplarea a două tetracorduri. Prin disjuncţie şi regrupare se cuplează două tetracorduri în aşa fel, încît între ele se creează un ton, în timp ce prin conjuncţie, sunetul inferior al tetracordului superior coincide cu sunetul superior al tetracordului inferior.



Modalităţile amintite se întîlnesc în practica muzicală a popoarelor antice, mai răspîndită fiind ordonarea conjunctivă a tetracordurilor, ceea ce contribuie la o mare varietate sonoră, la nonrepetarea sunetului iniţial.
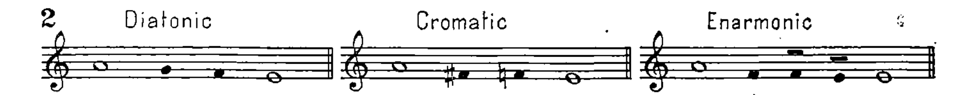
Tetracordul putea fi diatonic, cromatic şi enarmonic, în funcţie de poziţia semitonurilor şi a intervalelor componente. Sunetele superior şi inferior ale tetracordului rămîneau neschimbate, în toate cazurile, în timp ce sunetele interioare, prin dispoziţia lor, erau mobile, determinînd caracterul genului. Tetracordul diatonic se constituie din sunete rînduite în tonuri şi semitonuri treptate, nealterate, genul cromatic avînd un interval de terţă mică, urmat de două semitonuri.

---

[1] Brăiloiu, Constantin. *Despre o melodie rusă.* În : *Opere,* vol. I, Bucureşti, Ed. muzicală, 1967, p. 394.
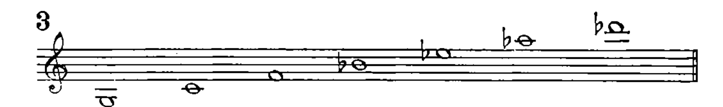
[2] Kuşnarev, H. S. *Voprosî istorii i teorii armianskoi monodiceskoi muzîki.* Leningrad, Muz., izd., 1958, p. 323—351.

În fine, tetracordul enarmonic se constituie printr-o terţă mare şi două intervale infracromatice :
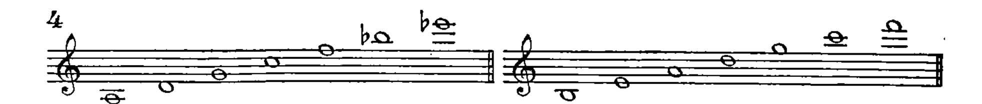


Prin natura ei, muzica dacilor era monodică şi se edifica într-o construcţie preponderent diatonică. Strabon, după cum susţine G. Breazul, arată că temeiurile muzicii trace sînt consonantice [1]. Această componentă provine din caracterul eminamente vocal, căruia îi era mai puţin proprie cîntarea cromatică în această fază istorică. Organizarea sunetelor diatonice conduce spre definirea sistemului acustic al muzicii la daci.

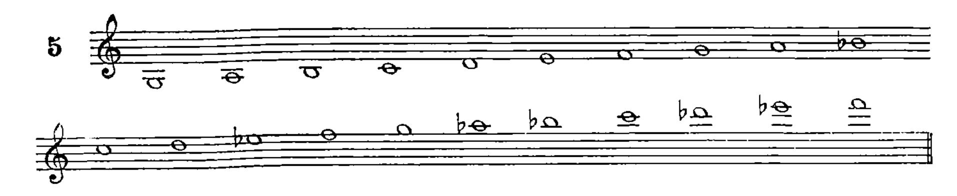
Vom purcede spre acest ţel pornind de la practica rudimentară a organizării sonore pe bază de cvarte succesive, luînd ca punct de pornire nota *sol* din octava mică. Cum la baza muzicii antice se afla tetracordul, vom înlănţui o serie de cvarte şi vom obţine următoarea relaţie :



Reeditînd acelaşi procedeu pornind de la notele *la* şi *si* vom obţine succesiunile :



Analizînd exemplele de mai sus, vom constata că seriile se constituie din cvarte perfecte, care, înlănţuite două cîte două, formează o septimă mică. Direcţia cvartelor se îndreaptă în sens ascendent înspre bemoli, iar descendent, înspre diezi. Combinînd toate trei seriile, vom realiza o deplină succesiune cu profil diatonic :



Rezultă din cele demonstrate mai sus că modurile muzicii dacilor s-au putut organiza în scări heptatonice, ale căror posibilităţi sonore şi intervalice sînt in-

[1] Breazul, G. Op. cit., p. 11.
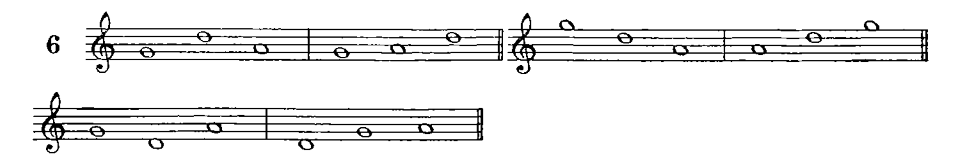
finite. Structura muzicii dacilor nu se integrează sistemului perfect al muzicii greceşti, deoarece modurile sale aduc anumite tributuri provenind din practica muzicii populare, care nu se lasă încorsetate în norme octaviante. De altfel, în întreaga muzică antică se presupune că existau multe sisteme, care adeseori contraziceau cele mai complete încercări de teoretizare.

Pînă a ajunge în stadiul heptatonic, muzica neamurilor anterioare dacilor a parcurs un lung drum, ce a trecut prin faze sonore ascendente, de la oligocordie, faza sunetelor puţine, la policordie, faza sunetelor multe, însumînd stadiile componente ale bicordiei, tricordiei, tetracordiei, pentacordiei, hexacordiei şi, probabil, heptacordiei. Mişcarea intermediară dintre aceste faze nu s-a făcut rigid, ci într-o manieră nedoctă, liberă, în concordanţă cu expresia muzicii.

Istoria sistemelor sonore cunoaşte modalităţi variate, depinzînd de stadiul istoric şi social, temperament, climă, gen. Un fapt pare elocvent, acela că s-a dezvoltat printr-o acumulare succesivă, urmînd două căi : mersul treptat şi salturile. Pentru a comunica o trăire, interpretul a avut nevoie de cel puţin două sunete. Bicordia conţine latent un sistem modal. Posibilităţile sale sînt restrînse la două mişcări, *sol-re* (1-5), sau unite, *sol-re-sol* (1-5-1).

Aceasta se profilează în mod elocvent în faza tricordiei. Începînd cu stadiul bicordic, putem admite geneza unui sistem care, după C. Brăiloiu, presupune „înrudire strînsă a treptelor după legile consonanţei, moduri diverse corespunzînd fiecăreia dintre aceste trepte, desene melodice tipice, într-un cuvînt, posibilitatea unei *practici* muzicale avînd drept condiţie suficientă o scară de 4, 3 sau 2 sunete“ [1].

Stadiul tricordiei şi tetracordiei oferă cadrul unor sfere sonore autonome, capabile să furnizeze substanţă melodică, în pofida numărului relativ restrîns de sunete. Mersul din consonanţă în consonanţă prin absenţa terţei minore vădeşte apartenenţa la sistemul tritonic, re-sol-la-re-sol (5-1-2-5-1), care generează diferite moduri avînd rezonanţe arhaice :



Despărţite printr-o secundă, două cvarte se plasează la baza muzicii antice, deci şi dace. Restul va fi completarea prin introducerea unor trepte intermediare, pieni, care vor fi bogat reprezentate, ceea ce va duce la apariţia atîtor posibilităţi şi variante, încît vor genera o adevărată confuzie în principiile teoriei antice. În acest context, se defineşte o trăsătură importantă a muzicii antice. În timp ce teoria clasică susţine organizarea sonoră pe bază de tetracorduri în sisteme octaviante, practica, muzica populară, urmînd drumul său neîncorsetat de formule, afirmă că muzica antică s-a îndreptat spre heptatonie trecînd nu prin pentatonie, ci printr-un sistem mai rudimentar. În sprijinul acestei aserţiuni vine şi acordajul lirei antice, care se presupune că ar fi fost *re-sol-la-re* (5-1-2-5). Concluzia este demnă de reţinut, deoarece indică o cale evolutivă, una din modalităţile adoptate

---

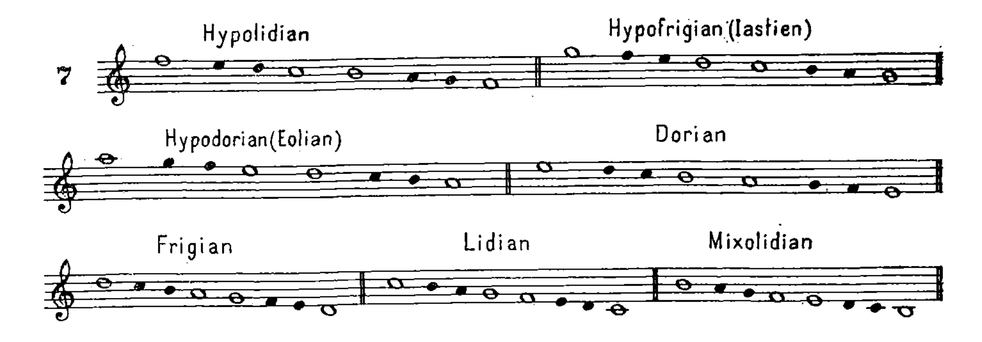
[1] Brăiloiu, C. *Despre o melodie rusă.* Op. cit., p. 371.

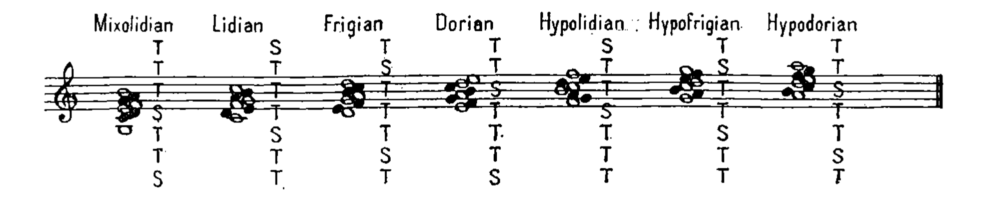
de mersul sinuos al definirii sistemelor muzicale, care, indiferent de complexitate, s-au dezvoltat în virtutea unor principii generale : aservirea expresiei. Gravitatea fondului muzical exprimat asupra configuraţiei sistemului sonor va determina contopirea acestor componente, care au avut un sens comun, în concepţia teoretică a anticilor. Modurile devin expresia unor anumite dispoziţii afective.

Cum o parte a teritoriului Daciei s-a aflat într-un permanent contact cu civilizaţia vechii Elade şi, totodată, cum cetăţile dobrogene au fost multă vreme colonii greceşti, este indubitabilă prezenţa pe teritoriul nostru a muzicii greceşti. Prin urmare, sîntem îndreptăţiţi să conchidem că sistemul modurilor greceşti a acţionat în unele zone geografice ale ţării noastre în paralel cu sistemul muzicii dacilor, mergînd pe căi diferite, dar avînd şi puncte de contingenţă.

Care au fost modurile muzicii grecilor antici ?

În centrul sistemului muzical grec se înscria modul dorian. Urmau frigianul, lidianul şi mixolidianul. Deasupra modului dorian se formau modurile hipolidian, hipofrigian (iastien) şi hipodorian : [1]





Cu unele din aceste moduri se pare că era extrem de înrudită muzica tracilor, prin sistemul desăvîrşit al „armoniilor eline". Este vorba de modul frigian, de armonia frigiană prezentă în numeroase cîntece populare, ceea ce demonstrează vechimea şi persistenţa sa în timp. Pe acelaşi făgaş se situează modurile dorian şi lidian şi modurile *hipo*, considerate mai puţin active, viguroase. Elinii nu foloseau prea mult unele armonii care cunosc o extinsă arie de întrebuinţare în

[1] *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire de la Musique,* vol. I, sous la direction de Roland-Manuel. Paris, Librairie Galimard, 1960, p. 379.

muzica noastră. Bunăoară, tritonul *fa-si*, acel *diabolus* în muzica de mai tîrziu, generat de modul hipolidian în octava *fa* şi hiperdorian-mixolidic în octava *sol*, este prezent la români venind prin tradiţia ancestrală. La fel, muzica românească utilizează adeseori modul lidian, hipofrigian, în timp ce elinii îşi concentrau predilecţia înspre dorian.

CÎNTAREA VOCALĂ

Geto-dacii aveau o deosebită consideraţie pentru cel mai nobil aparat muzical, vocea umană. Cîntarea vocală, solistică sau colectivă, conjugînd într-o armonie perfectă poezia şi muzica, ocupa în ierarhia artistică un loc de frunte. În lumea antică, melodia vocală se afla pe buzele tuturor, copii, adulţi, femei şi bărbaţi, în momente de luptă, muncă şi relaxare.

Sfera sentimentelor reflectate în cîntarea vocală îngloba trăiri individuale, sentimentul dragostei, admiraţie faţă de frumuseţile naturii, slăvirea faptelor eroice, într-un cuvînt, cuprindea un larg diapazon afectiv. Genurile cîntecelor despre care s-au păstrat menţiuni antice sînt : oda, peanul, imnul, cîntecul de dragoste, cîntecul de pahar, bocetul, epoda.

Oda defineşte cîntecul eroic, de vitejie, în scopul memorării faptelor de bravură şi îmbărbătării viitorilor luptători. Tracii conservau cu respect în cîntecele lor numele unor conducători destoinici care s-au jertfit pe altarul patriei, evocîndu-le în cîntări faptele de arme, curajul şi dîrzenia. În cîntecele tracice, figurile legendare ale lui Ressos şi Cotys, precum şi a regelui Sitalcas se bucurau de largă popularitate. Cîntările eroice aveau o structură strofică în care stilul recitativic, de o desfăşurare activă, avea rolul să confere imaginii forţă de convingere şi patos. Structura versului va domina muzica, linia melodică şi ritmică reducîndu-se la o austeră simplitate, pentru a pune în relief fondul poetic.

Adeseori, în ode, cele mai subtile modificări în text se repercutează, prin metrul versului, asupra ritmului, care se dovedeşte suplu şi de o uimitoare bogăţie. În cîntecele eroice se realizau adeseori treceri succesive de la cîntare la recitare, şi de aici la declamaţie, într-o ordine şi preponderenţă care erau dictate de conţinut. Efectul artistic al acestor schimbări era evident.

Peanul avea un multiplu caracter. În esenţă, era un cîntec liric, prin care se exprima recunoştinţă unei puteri, divine sau pămîntene. Se întîlneau peane de rugăciuni, de învingere, de mulţumire, de laude zeilor. La Tomis s-a descoperit, într-un altar, o placă, al cărei text, „Peian Apollon", reprezintă o menţiune preţioasă în slujba aserţiunilor noastre [1].

Tot o formă de rugăciune erau şi cîntecele saliare [2] *(Carmina Saliaria)* de mai tîrziu, create de slujitorii divinităţilor şi răspîndite în popor.

---

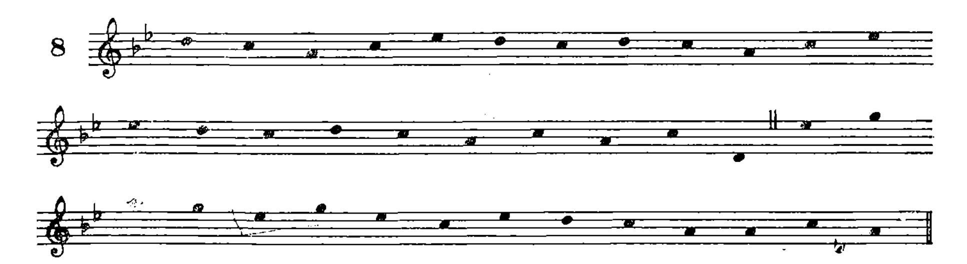
[1] Stoian, Iorgu. *Tomitiana*. Bucureşti, Ed. Academiei, 1962, p. 158 ; Cosma, V. *Mărturii arheologice asupra vieţii muzicale pe teritoriul românesc în perioada comunei primitive şi a sclavagismului*. În : *Studii de muzicologie*, vol. I, Bucureşti, Ed. muzicală, 1965, p. 373.

[2] Densuşianu, Nicolae. *Dacia preistorică*. Bucureşti, 1913, p. 1059.

Imnul era acea piesă corală ce prilejuia afirmarea admiraţiei pentru o înaltă personalitate, rege, conducător militar, erou al luptei pentru libertate. Cadrul intonării imnurilor îl constituiau festivităţile şi procesiunile. Prin structura lor, imnurile aveau o melodicitate pregnantă, desfăşurată în valori largi, într-o mişcare activă, adeseori de marş, cu caracter declamatoriu.

Se cunoaşte numele unui imn trac — *Sitalcas,* după numele unei zeităţi (protectorul cerealelor) sau al unui rege. Cum muzica dacilor nu ne-a transmis mărturii scrise, cel puţin pînă astăzi, vom apela la primul imn de la Delfi pentru a oferi o mostră muzicală de epocă.

Iată începutul [1] :



Evident, toate transcripţiile documentelor vechi în notaţie guidonică sînt relative, diferind de la autor la autor. În versiunea adoptată, desprindem structuri melodice care prezintă certe inflexiuni întîlnite în muzica românească, îndeosebi pendularea terţei mici.

Expresie a sentimentului intim, *cîntecul de dragoste,* liric prin excelenţă, se interpreta de solist cu acompaniament instrumental sau de un grup coral feminin. Tematica cîntecelor de dragoste era strîns legată de proslăvirea iubirii, îmbrăcînd forme concrete, în funcţie de conjunctura în care se executa.

Cîntecul de veselie, de pahar *(scolie),* avea o structură melodică capricioasă şi îşi găsea locul în cadrul unor petreceri.

Bocetul, denumit la geto-daci *torelli,* corespunzînd *thereuri*-ului grec, era un cîntec recitativic ce exprima jalea, durerea generată de dispariţia unui om drag. Prin configuraţia lui, bocetul permitea o anume varietate, imprimată de caracterul înmormîntării — eroic, dramatic, liric. Unele exprimă deznădejde, altele stoicism sau atitudine epicureană, anacreontică, în faţa vieţii.

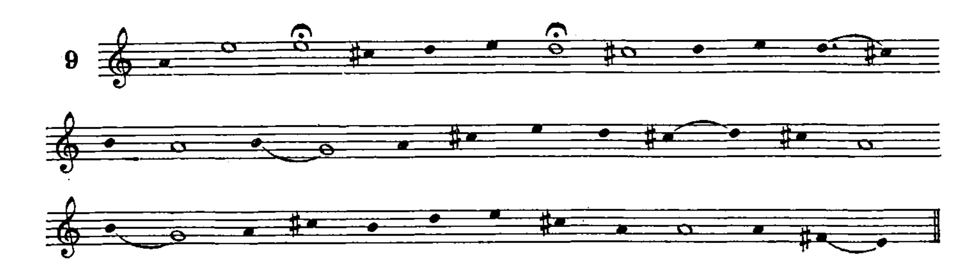
În *Lexiconul* lui Hesychios din Alexandria, *torelli* este explicat ca „exclamaţie de jale tracă însoţită de flaut", adică acompaniată de sunetele flautului [2].

O mostră a acestui gen ne-o oferă melodia săpată în epitaful lui Seikilos descoperit în Turcia, melodie desfăşurată în modul frigian. Prin caracterul său muzical arhaic, acest tip — presupunem — a avut o amplă arie de circulaţie :

---

[1] Henderson, Isabel. *Ancient Greek Music.* In : *The New Oxford History of Music. Ancient and Oriental Music.* Edited by Egon Wellesz, vol. I. New York — Toronto, Oxford University Press, 1960, p. 364.

[2] *Fontes Historiae Daco-Romanae,* vol. II, Bucureşti, Ed. Academiei, 1970, p. 393.



Prin *epodă* înţelegem cîntecul liric folosit adesea în medicina populară, în descîntecul folcloric. Intonarea sa era menită să alunge boli, duhuri rele. Menţionate de Platon, epodele tracilor aveau o configuraţie muzicală ce pornea de la o idee generică, un motiv ce revenea obsedant pentru a sublinia ideea textului, funcţia sa terapeutică magică. Se pare că executarea acestui gen intra în sarcina unor persoane îndreptăţite prin profesia lor — vraci, preoţi.

Genurile muzicii vocale a dacilor poate că s-au restrîns la cele relatate. Este foarte probabil că au existat şi altele. Noi am prezentat doar acele genuri despre care se păstrează menţiuni directe sau indirecte, provenindu-ne prin analogie cu muzica vechii Elade. Determinarea vocală a genurilor de mai sus conţine o doză de relativitate, deoarece în multe cazuri cîntarea vocală în procesul interpretării era însoţită de acompaniamentul instrumental. Totuşi, prin natura lor, prin componentul predominant, oda, peanul, imnurile, cîntecele de dragoste, de veselie, bocetul, epodele erau vocale.

INSTRUMENTELE

Ocupaţiile principale ale poporului geto-dac — păstoritul, agricultura — au înlesnit folosirea, pe o largă scară, a instrumentelor muzicale.

Mai mult, îndeletnicirile cotidiene şi-au pus efigia asupra acestor instrumente. De un anume instrument se va servi ciobanul în singurătatea munţilor, şi de un altul în cadrul vieţii de arme. Instrumentele poartă multiple funcţii : de la semnalizarea iminentei invadări duşmane pînă la sonorităţile ce susţineau cîntecele vesele este o distanţă mare.

Strămoşii noştri au cunoscut diferite tipuri de instrumente, clasificabile după sistemul de emitere sonoră : cordofone, aerofone şi membranofone.

Din categoria instrumentelor cu coarde, se detaşează lira şi chitara, care, prin posibilităţile lor tehnice, au dominat autoritar în ierarhia instrumentală. V. Pîrvan, referindu-se la liră, susţine că la geţi aceasta a fost un instrument religios importat de la greci. Aceeaşi părere o are şi despre chitară, socotind-o comună întregii lumi traco-elinice. În acest fel se răsfrînge aria de circulaţie a acestor instrumente la daco-geţi. Adevărul este că din lumea antică s-a perpetuat o oarecare confuzie în legătură cu aceste instrumente, mergîndu-se pînă acolo, încît lira şi chitara ar fi, de fapt, acelaşi lucru. Se mai crede că chitara antică nu ar fi altceva decît cobza noastră. Astfel, referindu-se la hyperborei, locuitori ai Pontului

Euxin, Strabon arată că „la ceremoniile religioase în onoarea zeilor, ei cîntă din fluiere, din cimpoi şi cobze“ [1].

Acestor afirmaţii nu li se poate răspunde cu probe concludente, deoarece nu s-au descoperit instrumente cordofone, care, să recunoaştem, cu greu s-ar putea conserva. Dispunem totuşi de unele probe arheologice care susţin teza prezenţei lirei şi chitarei pe teritoriul Daciei. Basorelieful *Cavalerul trac* descoperit la Gilău-Cluj prezintă un călăreţ purtînd în mîna stîngă o chitară cu şase coarde [2]. La Apulum a fost scos la iveală relieful lui Apolo cu o liră prinsă la coapsă. Lira va abunda în mărturiile arheologice descoperite în vestigiile oraşelor de pe ţărmul Mării Negre [3]. Am invocat mai sus exemplare găsite în Transilvania, provincie care nu a întreţinut prea strînse legături cu Grecia antică. Teoriile referitoare la existenţa lirei şi chitarei la neamurile dace vor trebui să se încadreze scrierilor antice şi descoperirilor arheologice care susţin convingător că pe teritoriul patriei noastre au existat asemenea instrumente.

Lira antică pare să fi fost un instrument judicios conceput. Carapacea ce susţinea o membrană vibrantă oferea condiţiile unei excelente cutii de rezonanţă pentru cele patru coarde din piele de oaie întinse pe scheletul a două coarne. Se înţelege că lira probează un stadiu avansat de construcţie, deoarece rezolvă probleme acustice şi tehnice : principiul rezonanţei, materia confecţionării coardelor, acordajul. Lira, cum ne e înfăţişată de documentele arheologice, are un număr restrîns de coarde.

Chitara, instrument de acompaniament, avea patru coarde pînă la Tamiris ; apoi, numărul coardelor sporeşte. Traco-geţii denumeau chitara *barbiton.* Chitara era de fapt o liră perfecţionată : cutia de rezonanţă era mai amplă, iar numărul coardelor putea ajunge pînă la douăzeci. În timp ce lira îşi găsea întrebuinţarea într-un cadru religios, pedagogic şi intim, chitara devine un instrument de concert, avînd splendoare datorită resurselor sale acustice.

Presupunem că pe teritoriul ţării noastre, în epoca dacilor, au circulat şi alte instrumente de coarde, derivate, ca magadisul (lira geto-dacilor) — cu douăzeci de strune acordate două cîte două în octavă, avînd o formă triunghiulară.

Din seria instrumentelor aerofone, fluierul (aulosul) a fost cel mai răspîndit. Prin tonul său duios şi cald, direct şi intim, fluierul a fost şi rămîne unul dintre cele mai îndrăgite instrumente la români, precum şi la strămoşii lor. Dacă lira şi chitara presupuneau un mediu aristocratic, fluierul aparţinea mediului rustic, pastoral, fapt care explică larga sa sferă de circulaţie. Aşadar, era un instrument accesibil, confecţionat din oase, lemn sau trestie. Dacă se ţine seama şi de destinaţia acordată, reţinem că dacii au cunoscut o mulţime de variante ale fluierului : după materialul de construcţie — fistula, tibia, elefantierul ; după scara sonoră — frigiene, doriene, lidiene ; după destinaţie — de nuntă, de înmormîntare ; după regiune. De asemenea, în marea familie a fluierului intervin şi alte criterii care stabilesc tipul său. Astfel, numărul deschizăturilor, cu sau fără dop, forma conică sau cilindrică, esenţa lemnului din care e confecţionat şi dimensiunea.

---

[1] Densuşianu, Nicolae. Op. cit., p. 87—88.

[2] Cosma, V. Op. cit., p. 379.

[3] Ibidem.

În antichitate, denumirea fluierului era aceea de *syrinx*, care avea mai multe înţelesuri, inclusiv de fluier dublu şi de nai. Cînd fluierul era construit din trestie, mai întîi de tracii Ronax şi Seutes, se numea *calamos*. Silenus ar fi, potrivit legendelor, părintele naiului, iar Marsyas ar fi recurs la ceară pentru a suda tuburile naiului [1]. Mărturiile arheologice cu privire la prezenţa naiului sînt frecvente, ca bunăoară *Statuia zeului Pan*, cu nai în mînă, descoperită la Callatis ; *Pan cîntînd la nai*, plăcuţă de ceramică descoperită la Alba Iulia [2].

Buciumul (bucina), după cum ne transmite Xenofon în *Anabasis*, era răspîndit la locuitorii nord-dunăreni, fiind confecţionat din piele de bou sau din scoarţă de copac, cu pavilionul încovoiat. Sunetele buciumului serveau pentru chemări, semnale păcurăreşti şi războinice.

Este posibil ca vechii locuitori ai ţării noastre să fi cunoscut şi cimpoiul, din piele crudă de bou (burduful). Cimpoiul, prin construcţia sa, este un instrument contrapunctic, melodia se desfăşoară pe isonul bîzoiului (tub prin care se emite un sunet fundamental permanent) [3].

Fragmentul din *Anabasis* referitor la ospăţul regelui Seutes, în care s-a cîntat din instrumentul presupus a fi bucium (sau înrudit cu acesta) grăieşte astfel : „Apoi au intrat unii care suflau în cornuri asemănătoare celor cu care dau semnale muzicanţi cu trompete din piele netăbăcită, mulţumită cărora ţineau măsura, ca şi cum s-ar fi servit de magadis" [4].

Dacii au cunoscut şi trompeta, instrument înfăţişat în scenele de luptă de pe columna lui Traian. Pavilionul trompetei dacilor avea forma unui bot de fiară, larg deschis. Materialul de construcţie pare să fi fost bronzul. Denumirea sa era aceea de *carnyx*. Prezenţa sa pe columnă, alături de arme, ne îndreptăţeşte să-i atribuim o funcţie războinică, militară, căreia îi erau specifice sunete puternice, înalte.

Pe teritoriul ţării noastre a fost răspîndit, mai ales în Dobrogea, aulosul, instrument de suflat de mare însemnătate în perioada clasică a muzicii elene. Aulosul era un instrument dionisiac, nelipsit de la ceremonii şi serbări. Timbrul său ar aduce cu o culoare intermediară între sonoritatea clarinetului şi cea a oboiului. Aulosul era simplu şi dublu. Tubul aulosului se termina cu un pavilion amplificat. Acest indiciu ne determină să credem că aulosul nu pare să fie identic cu fluierul nostru, deşi după unele descoperiri arheologice instrumentele considerate aulosuri sînt aidoma fluierelor [5]. Această problemă sperăm să se clarifice în viitor.

Timpanele erau instrumente membranofone, de percuţie, întîlnite în practica militară şi în cadrul serbărilor, avînd de susţinut elementul ritmic.

Menirea instrumentelor era să însoţească dansul, cîntecul vocal, mişcarea rituală sau militară ; nu se disting cu uşurinţă genuri instrumentale de sine stătătoare. Se ştie însă că grupul aulosurilor a generat în antichitate o practică, o mo-

---

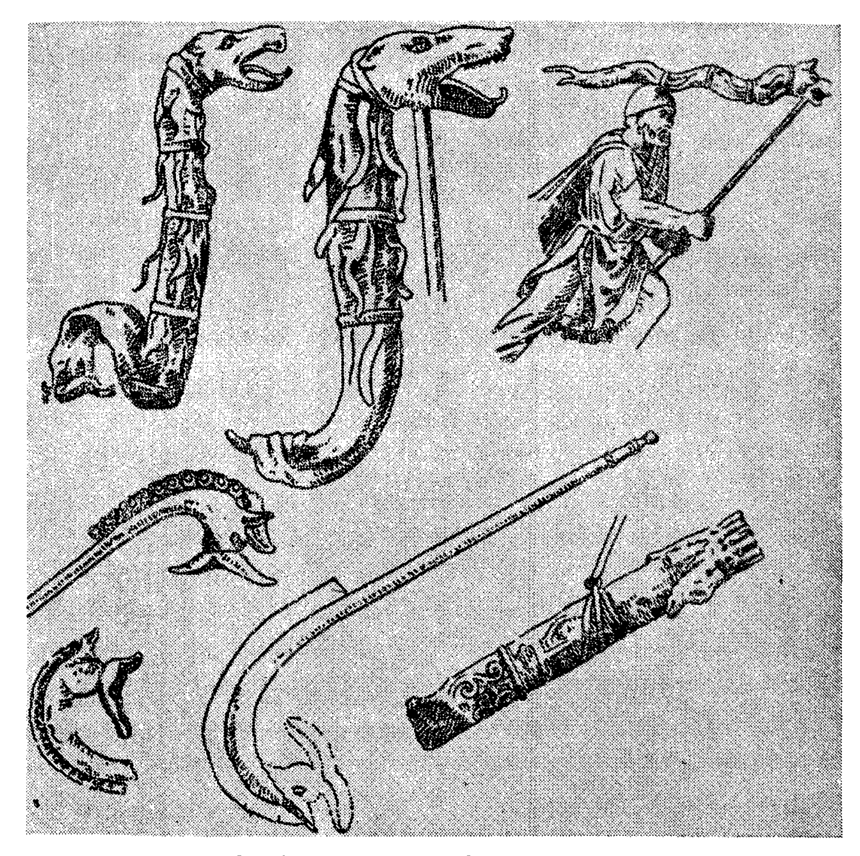
[1] Ghircoiaşiu, Romeo. Op. cit., p. 47.

[2] Cosma, V. Op. cit., p. 377.

[3] Alexandru, Tiberiu. *Instrumentele muzicale ale poporului român*. Bucureşti, ESPLA, 1966, p. 87.

[4] *Fontes ad Historiam Dacoromaniae pertinentes*. Op. cit., p. 99.

[5] Cosma, Viorel. Op. cit., p. 380—381.



Carnix-ul roman şi draconul dacic.

dalitate de interpretare, aşa-numita cîntare auletică, ce presupune turnuri melodice de virtuozitate, solicitînd fantezia improvizatorică.

Specificul instrumental îşi găseşte cadrul în muzica dacilor în preludii la cîntece sau ritualuri, interludii, realizînd legătura dintre piese contrastante ca expresie, ritornele, comentarii şi înflorituri de acompaniament. În afara acestora, dacii au cunoscut piese instrumentale religioase şi profane, melopeea funebră. Bănuim că forma superioară a reprezentat-o echivalentul dac a ceea ce grecii înţelegeau prin termenul generic *nomos,* piesă instrumentală de amplă virtuozitate şi dezvoltare, în care predomina latura descriptivă. Nomosurile erau compoziţii de mare diversitate, în care se reda cu mijloace proprii instrumentale o anumită fabulă legendară, urmărindu-se obţinerea unei structuri arhitecturale organice, fapt care justifică momente ca : preambul, debut, tranziţie, dezvoltare, reluare, epilog. În acest fel, se ajunge la un veritabil poem simfonic miniatural, în care programul este urmărit cu fidelitate. Cel mai cunoscut nomos al lumii antice a fost axat pe lupta lui Apolo cu Pytonul.

Arta nomosului presupune şi un alt aspect, ce comportă o semnificaţie deosebită. Nomosul mai putea fi acea modalitate a muzicii prin care un interpret (vocal sau instrumental) îşi etala fantezia şi măiestria în public, alegîndu-şi o melodie cunoscută ce-i servea drept model, pe baza căreia inventa, compunea o nouă piesă, etalîndu-şi în acest mod facultăţile creatoare, talentul. În felul său, nomosul ne apare ca o temă cu variaţiuni. Datorită specificului său, nomosul devine frecvent în marile întreceri muzicale ale epocii.

RITUALURILE

Sincretismul artei antice este o realitate ce nu mai trebuie demonstrată. Comuniunea poeziei, muzicii şi dansului prefigurează complexe artistice de amplă rezonanţă expresivă, în cadrul cărora ritmul impune o normă comună, ce determină omogenitate, marcînd o evoluţie în timp. Terenul propice afirmării valenţelor artistice ale celor trei componente a fost din totdeauna ritualul, acea formă primară de înţelegere şi înduplecare a forţelor stihiei, formă de manifestare a curajului şi voinţei de a cuceri libertatea de mişcare a omului.

Dacii practicau numeroase ritualuri, legate de diferitele momente ale vieţii, avînd o semnificaţie desprinsă din mediul social, agrar şi militar al civilizaţiei antice. Ritualul soliei către Zamolxis al geto-dacilor, aşa cum este descris în Cartea VI a *Cercetărilor* lui Herodot din Halicarnas, ne oferă revelaţia unor practici străvechi cu acest caracter, ce aveau loc cu regularitate o dată la cinci ani. După ce se alegea solul care urma să comunice zeului doleanţele celor care l-au trimis, se oficia aruncarea în trei suliţe într-un cadru solemn de reculegere şi încordare. Moartea solului avea darul să însenineze frunţile, deoarece se credea că zeul acceptă solia şi le este favorabil. Deşi nu se menţionează, este de presupus că ceremonia jertfirii era însoţită de cîntări şi dansuri sacre.

Lexicograful bizantin Hesychios din Alexandria ne menţionează dansul închinat aceluiaşi zeu, transcris *Salmoxis*. Cultul divinităţilor nu se reduce la zeul suprem. În practica rituală a strămoşilor au existat numeroase alte manifestări, reminiscenţe ale unui totemism de străveche obîrşie.

Ritualul în cinstea zeului Apolo şi a zeiţei Artemida avea o substanţă magică. Pămîntul în pragul primelor roade este purificat de vrăjile rele. Cîntecele însoţeau spectacolul primitiv prin care bărbaţii şi femeile biciuiau duhurile rele cu ramuri de măslin, ilustrînd în acest chip forţa vegetativă.

Cultul lui Dionysos, zeul trac al vinului, se bucura de o deosebită preţuire în rîndul populaţiei dace, prilejuind serbări orgiastice. În pantomime se exprima bucuria reînnoirii naturii şi a adunării roadelor mănoase, aducîndu-se, în cîntece şi jocuri, laude şi mulţumiri.

La serbările orgiastice participau menade, satiri (cu coarne de ţap), nimfe, instrumentişti, dansatori. Costumaţia era pe cît se poate de pitorească : piei de oaie cu blana în afară, coarne, cununi de viţă de vie. Cîntecele şi dansurile în cerc se îmbinau într-o manifestare artistică variată. Ditirambul — imnul în onoarea lui Dionysos — a fost genul caracteristic acestor serbări. Corifeul conducea desfăşurarea procesiunii şi a suitei de cîntece şi dansuri, stabilindu-se dialoguri

între el şi cor. Ditirambul conţinea elemente teatrale, lirice şi epice. Alternarea corifeului, corului şi dansatorilor va deveni temelia unor forme artistice mai evoluate.

Dintre dansurile caracteristice ale serbărilor dionisiace se cunosc cele pirice, după Ateneu *„saltatio bacchica, pyrrica"*. O altă denumire de dans a fost *sicinnis (a sălta, a sări)* [1]. Lucian din Samosata, în dialogul despre dans [2], ne pune la dispoziţie această descriere despre cultul lui Dionysos în Dobrogea : „Dansul bahic, foarte îndrăgit în Ionia şi în Pont, în ciuda caracterului său satiric, cucereşte atît de mult pe oamenii din partea locului, încît, cînd vine vremea unor asemenea reprezentaţii, uită de celelalte îndeletniciri ale lor şi stau toată ziua să-i vadă pe titani, pe coribanţi, pe satiri şi pe păstorii de boi. Iar cei ce interpretează prin dans faptele reprezentate pe scenă sînt oamenii cei mai de neam, fruntaşi ai cetăţii. Şi nu numai că nu se ruşinează de cele ce fac, dar se fălesc cu dansul lor mai mult chiar decît cu obîrşia nobilă, cu dregătoriile şi cu faima strămoşilor".

Acest fapt este atestat în numeroase inscripţii descoperite la Histria. Deşi gravate într-o perioadă mai tîrzie decît cea despre care ne ocupăm în aceste pagini, se ilustrează în fond o practică devenită tradiţională. Să recurgem la un exemplu : o placă de marmură descoperită la Tomis, care are în partea superioară o scenă rituală. Dionysos e încadrat de doi coribanţi, dansatori înarmaţi cu săbii şi scuturi [3].

Sub aspect muzical, melodiile dansurilor orgiastice aveau un caracter bărbătesc, adeseori zgomotos prin contribuţia unor instrumente. Ideile muzicale erau scurte, uşor memorabile şi se repetau mereu, ducînd la creşterea tensiunii, a extazului.

Locuitorii Daciei şi ai cetăţilor Pontului Euxin au cunoscut şi alte ritualuri, ca, bunăoară, cele de adorare a zeiţei Cybela şi a zeiţei Bendis [4], divinitate a pădurilor şi a lunii. În cadrul acestor ritualuri, femeilor le revenea rolul personajului principal, ele intonau cîntecele. Strabon, descriind, în *Geografia,* cultul zeiţei Bendis şi Cotys, oferă o mostră edificatoare pentru felul în care se împletea dansul, cîntecul, cu alte procedee — strigăte, sonorităţi de timpan : „unul ţine în mînă un fluier, iar cu degetul execută un cîntec care îi provoacă pe toţi la strigăte nebuneşti ; altul tună cu chimvalul de alamă... Răsună un cîntec vesel ; mugete îngrozitoare, imitînd taurul, mugesc dintr-un loc ascuns ; vuietul îngrozitor al timpanului se răspîndeşte ca un tunet subteran" [5].

Ritualurile menţionate fac parte din categoria practicilor legate de credinţele dacilor. O altă categorie avea un caracter lumesc, profan, fiind prilejuite de obiceiuri şi festivităţi mai mult sau mai puţin oficiale. Asemenea ceremonii şi ospeţe aveau loc în mod curent la curţile barbare ale regilor traci, la care participau toţi invitaţii, în frunte cu amfitrionul, regele. Un argument în plus pentru susţinerea tipului de ritual.

---

[1] Ghircoiaşiu, R. Op. cit., p. 31.

[2] *Istoria teatrului în România,* sub îngrijirea Acad. G. Oprescu. Bucureşti, Ed. Academiei R.S.R., 1965, p. 27 ; cf. L. din Samosata. *Despre dans.* În : *Scrieri alese.* Bucureşti, 1960, p. 295.

[3] Cosma, V. Op. cit., facsimil nr. 14.

[4] Ghircoiaşiu, R. Op. cit., p. 30.

[5] Ibidem.

Kolavrismos este numele unui dans războinic de ospăţ încadrat în ambianţa unor datini, descrise de către istoricul antic Xenofon. „După ce libaţiunile avuseseră loc şi se cîntă peanul, în sunetele flautului, dansară cu armele pe ei, sărind şi mînuind cuţitele cu multă îndemînare ; la sfîrşit, un trac lovi pe un altul, în aşa fel, încît toţi crezură că omul a fost rănit. Acesta se prăbuşi cu dibăcie. Paflagonienii scoaseră un ţipăt. Cel care puse mîna pe armele partenerului său ieşi intonînd cîntecul Sitalcas, în timp ce cîţiva traci scoaseră afară pe celălalt ca pe un mort“ [1]. Kolavrismosul, după V. Pîrvan, ar fi un dans al săbiilor aflat la originea căluşarilor. Era un dans de grup ce comportă muzică instrumentală, mişcare coregrafică, acţiune teatrală. Totul era încadrat de cîntece vocale — peanul şi sitalcas. Ospăţul, în descrierea lui Xenofon, continuă în sunetele cornului şi ale altor instrumente de suflat, precum şi ale magadisului.

Dansul integrat într-un complex artistic eterogen presupunea din partea interpretului virtuozitate şi un mare număr de figuri coregrafice. Concluzia transpare dintr-o altă relatare a lui Xenofon privind un dans solistic, pe care-l descrie în felul următor : „.. dansatorul ţine în fiecare mînă cîte un scut uşor ; cîteodată el se servea de ele dansînd, ca şi cum ar fi avut a se apăra contra a doi adversari ; uneori, ca şi cum n-ar fi avut a face decît cu unul singur. Adesea, el se învîrtea şi făcea saltul periculos fără ca să-şi lase scuturile... el sfîrşi prin a dansa în felul perşilor, lovind un scut de celălalt ; şi se aşeza în genunchi şi se ridica ; toate aceste mişcări le executa în măsură şi în sunetul flautului“ [2]. Mimesis-ul învingerii duşmanului într-o luptă imaginară conţine un sens alegoric, urmărindu-se îmbărbătarea oştenilor, călirea curajului pentru viitoarele confruntări de pe cîmpul de luptă.

V. Pîrvan, în *Getica,* pomeneşte un alt joc de arme numindu-l *novonazia.* Muzicii i se atribuie în asemenea scene o funcţie morală, conlucrînd la fortificarea caracterului şi voinţei.

Serbările dionisiace prilejuiau cadrul desfăşurării unor ceremonii în care dansul şi muzica aveau prioritate. În lucrarea *Descriere a pămîntului,* Pomponius Mela, care a trăit în secolul I al erei noastre, referindu-se la Tracia, spune : „În interior, se înalţă munţii Hoemus, Rodope şi Orhelos, vestiţi datorită sărbătorilor lui Bachus şi cortegiilor de menade (femei care participau la serbare alergînd în delir prin păduri — n.n.), pe care le-a instituit pentru prima oară Orfeu“. Aceeaşi sursă ne arată că şi înmormîntările „...sînt prilej de sărbătoare, şi le cinstesc ca pe nişte lucruri sfinte, prin cîntec şi joc“ [3].

Legat de cultivarea pămîntului era şi ritualul *carpaia,* descris tot de Xenofon [4]. În sunetele unui flaut, se exprima prin dans conflictul dintre un agricultor şi un hoţ care vrea să-i fure uneltele şi armele. Cu lux de amănunte, se insista asupra diferitelor etape ale disputei, încheindu-se cu victoria hoţului sau a celui atacat. Semnificaţia acestui ritual al plugului, al cultivării pămîntului, al muncii drepte, aflată în antiteză cu poziţia celui care-şi însuşeşte bunurile străine

---

[1] Xenofon. *Anabasis,* VI, 1, 5—6. Bucureşti, 1964, p. 219 ; vezi şi *Fontes ad Historiam Dacoromaniae pertinentes,* op. cit., p. 97.

[2] Ghircoiaşiu, R. Op. cit., p. 28.

[3] *Fontes ad Historiam Dacoromaniae pertinentes,* vol. I, op. cit., p. 389.

[4] Ghircoiaşiu, R. Op. cit., p. 27.

prin fraudă, avea menirea să sădească în minţile spectatorilor respect faţă de cinste şi reprobare pentru faptele nedemne.

Numeroase basoreliefuri înfăţişînd scene de dansuri şi figurine reprezentînd dansatoare au fost descoperite pe teritoriul ţării noastre. În mod deosebit se remarcă scena coregrafică de pe sarcofagul descoperit în cîmpia sudică a Olteniei, datînd din secolul III, e.n., care imortalizează un dans bahic, amoraşii interpreţi servindu-se de instrumente ca : syrinx, aulos, cimbale [1]. Merită, de asemenea amintite figurinele de la Callatis şi dansatorul înarmat surprins într-un dans piric, redat într-un basorelief de pe o coloană de granit aflată în curtea Muzeului de antichităţi din Bucureşti [2].

Trecerea în revistă a ritualelor, acele forme teatrale sincretice în care îşi dădeau concursul diferitele ramuri artistice, a favorizat prezentarea dansurilor principale păstrate în memoria documentelor. Astfel, salmoxis, piricul, sicinnis-ul, kolavrismos-ul, carpaia, novonazia s-au remarcat prin muzicalitate, vigoare, tehnică coregrafică şi pitoresc. Există în aceste dansuri arhaice, încorporate în fiinţa ritualului, elementele generice care vor transcede în jocurile româneşti, referinţă directă a fanteziei şi vitalităţii.

MANIFESTĂRI TEATRALO-MUZICALE

Se presupune că tragedia a apărut în Grecia antică în jurul anilor 536—533 î.e.n. Pe teritoriul ţării noastre, respectiv în cetăţile pontice, teatrul apare în prima parte a secolului III î.e.n. La Istros (Histria), băncile încastrate în zidul de incintă al acropolei vădesc existenţa unui edificiu teatral anterior distrugerii oraşului de către goţi. Converg înspre aceeaşi teză o serie de argumente, ca : prosperitatea cetăţii, organizarea periodică, concursurile muzicale. În sprijinul aceleiaşi teze vin şi monumentele epigrafice, de exemplu o stelă de marmură, pe care este gravat decretul conducătorilor Histriei pentru răsplătirea acelora ce au dus la bun sfîrşit solia către Zalmodegikos, un rege get : „Sfatul şi poporul să găsească cu cale ca aceştia şi urmaşii lor să fie înscrişi printre binefăcătorii obştii ; să fie încununaţi, ei şi urmaşii lor, cu cunună de aur la toate spectacolele de teatru, pentru bărbăţia şi rîvna lor faţă de popor“ [3]. Arhitectul Epicretes, fiul lui Nicoboulos, conform unei alte inscripţii, pentru contribuţia adusă reconstrucţiei cetăţii Histria, a fost sărbătorit în teatru şi „...încununat cu cunună de aur la Thorgelii“ [4] (sărbătoare în cinstea lui Apolo şi a Artemidei). Alte argumente ce pledează pentru manifestări de ordin teatral sînt numeroasele figurine de ceramică şi acroterele cu mască tragică descoperite pe litoral. Pătrunderea civilizaţeii elene a determinat în această parte a Daciei înflorirea vieţii teatrale, concretizată în prezentarea în aer liber a ditirambilor, organizarea periodică a unor serbări cu ca-

---

1 Cosma, V. Op. cit., facsimil nr. 10, nr. 4.

2 Ibidem.

3 Pipidi, D. M. *Contribuţii la istoria veche a României,* ed. II. Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1967, p. 171.

4 Pipidi, D. M. Op. cit., p. 115.

racter de întrecere muzicală și poetică *(agone)* și, presupunem, prezentarea de spectacole cu capodoperele clasicilor dramaturgiei antice. *Thiasele* reprezentau manifestările artistice ale colegiilor de adoratori ai zeului viței de vie. De fapt, toate acestea sînt trepte diferite ale tragediei antice.

Promovarea manifestărilor muzicale intra în atribuțiile asociațiilor de imnozi constituite din cetățenii, tineri sau vîrstnici, ai așezărilor litoralului, reprezentînd însuși scopul acestora. Organizarea acestora era riguros determinată într-un statut, care descria cu lux de amănunte obligațiile membrilor săi. Înscrierea conferea solicitantului dreptul de participare. Se plătea o indemnizație anuală ; apartenența la asociație se transmitea prin moștenire. În cadrul reuniunii existau posturi muzicale : conducătorul corului se numea *chorostates* sau *himnodascalos ;* instructorul muzical — *medohorus ;* iar *musarhos* era instructor poetic, căruia îi revenea sarcina de a compune imnuri. *Musochorul* definea pe conducătorul muzical al dansatorilor, care se servea pentru imprimarea ritmului de bătăi în palme. Organizatorul concursurilor muzicale încadrate în programul serbărilor revenea *agonotetului.* La noi au ființat asemenea asociații la Histria și Dionysopolis [1].

Tragedia, importată din sud prin actori ambulanți, reunea poezia, muzica și dansul ; debuta printr-o piesă intonată de aulos. Poezia, cîntată sau recitată, și dansul se desfășurau alternativ într-o manieră variată. Nervul tragediei, atributul catalizator, îl deține cîntecul, îndeosebi cel de factură corală. Raportul dintre diferitele componente ale tragediei, ca și importanța acordată corului și recitării au evoluat în decursul timpului, în funcție de concepția asupra interdependenței dintre emoție și acțiune, pasiune și eveniment. În orice caz, se disting în cadrul tragediei părțile cîntate (vocale), declamate și executate cu acompaniament instrumental. Aulosul, de obicei, enunța melodia pe care se plia declamațiunea, dînd curs emoției lirice sau elanului patetic.

În cadrul tragediei existau mai multe momente muzicale constitutive. *Parodul* era o introducere corală, expozitivă, desfășurată uzual în ritm de marș, evocînd ținuta procesuală. Evident, această formulă era cea mai generală. De la tragedie la tragedie, se remarcă o mare diversitate de procedee în parod. Bunăoară, se putea ca intrarea corului să se facă în tăcere și apoi să înceapă cîntarea, sau corifeul singur să recite, iar corul să-l urmeze în paralel prin întrebări și intervenții lămuritoare. *Stasimonul* era secțiunea centrală, de alură lirică. Cîntecele corale se împleteau cu dansul. Recitarea era aproape total eliminată. În felul său, stasimonul corespunde interludiului simfonic din opera romantică, intervenind în momentele de întrerupere a acțiunii, atunci cînd locul acesteia se schimba. După cîntarea stasimonului urma *emmeleia,* conținînd dansul lent al tragediei. Ultima parte, a treia ca importanță, era *comosul* (exodul), la interpretarea căruia participau toate personajele, precum și corul, așezat în orchestră. Prin caracter, comosul imprima o atmosferă patetică, marca punctul cel mai înalt al tensiunii : tristețe, disperare, agonie. Vibrația durerii se realiza prin îmbinarea recitării cu cîntarea corală, melodia fiind apoi preluată de aulos. Și de data aceasta, varietatea procedeelor era remarcabilă : recitare solo sau în ansamblu, formă strofică sau nestrofică, simetrie sau asimetrie, cor a cappella sau cu acompaniament. Monodia se prefigura și atunci cînd participau la redarea ei mai mulți actori, de-

---

[1] Ghenea, Cristian. *Din trecutul culturii muzicale române.* București, Ed. muzicală, 1965, p. 31.

oarece cîntarea nu ajungea la o suprapunere contrapunctică, ci mai degrabă la o dialogare muzicală, într-o structură liberă, ce nu cunoştea canoanele.

Este de presupus că se jucau şi drame satirice, avînd personaje pe satirii serbărilor dionisiace, şi comedii cu dansuri. Aceasta se întrupa din cuplete improvizate, din cîntecele şi dansurile serbărilor ocazionale, în care predominau zgomotul şi veselia (comos). Principalele momente muzicale ale comediei erau asemănătoare ca funcţie cu cele din tragedie. Stasima se substituia prin *parabosa,* intermediu care găzduia cîntece simple, de tipul cupletelor, tirade în versuri acompaniate de aulos, strofe corale dansate avînd ca destinaţie spectatorul din amfiteatru. Factorul dinamizator al comediei era dialogul verbal, *syntagmata,* desfăşurat pe fundalul cîntului coral care comenta acţiunea. Muzica comediei antice presupune pagini de largă accesibilitate, pentru a fi la îndemîna publicului larg.

Din păcate, nu deţinem mărturii asupra repertoriului cultivat în cadrul manifestărilor teatralo-muzicale, de influenţă greacă, din cetăţile Pontului Euxin. Poate viitoarele cercetări vor aduce lămuriri în plus, care să indice autori şi lucrări, ca astfel să existe motivarea legitimă a unor noi aserţiuni asupra fondului de idei, tematicii abordate şi caracterului muzicii.

MUZICIENII

Orizontul muzicii traco-dacilor ajunsese să dobîndească acea varietate de forme şi genuri care presupune îndeletnicirea specialistului. Emanciparea socială de tip sclavagist creează premisele desprinderii din sînul colectivităţii iubitoare de cîntări a celor mai înzestraţi creatori şi interpreţi, care îşi vor permite să acorde din timpul destinat muncii agricole, sau de altă natură, un spaţiu mai mare pentru muzică. În acest fel, se ajunge la afirmarea categoriei de muzician, bard, aed, care va fi preţuit şi răsplătit pe măsura talentului şi măiestriei. Aezii antici întruchipează profesiunea de muzician, acreditată la curţi şi pe lîngă marile sanctuare.

Referinţele la nume de muzicieni traco-daci sînt pe cît de puţine, pe atît de laconice. Nu găsim indicaţii care să justifice o cît de sumară stabilire a cadrului profesiunii de muzician. Singurele indicii pe care le deţinem se circumscriu în jurul cîtorva nume, suficiente însă pentru a transpune ipoteza existenţei muzicienilor la strămoşi în certitudine.

Care sînt, aşadar, numele de muzicanţi traco-daci ?

Cei mai vechi cîntăreţi, Orfeu, Musaios şi Tamiris, erau traci — am văzut că afirmase istoricul Strabon în *Geografia.* Această precizare are darul să ateste realitatea fizică a acestor nume legendare. Adevărul este că numele lui Orfeu a fost evocat mereu în scrierile anticilor, de la Eschil şi Platon la poeţii romani Cicero şi Ovidiu. Nici un autor însă nu determină în timp viaţa lui Orfeu. Plutarch îl consideră unicul cîntăreţ care nu a învăţat de la nimeni, deoarece înaintea sa nu existase nici un muzician proeminent [1]. Părinţii săi ar fi fost regele trac Oeagros şi Caliope — după Platon ; iar după legende ar aparţine zeului Apolo şi muzei Caliope. Să admitem prin urmare că Orfeu ar fi numele celui dintîi cîntăreţ demn de

[1] Ghenea, Cristian. Op. cit., p. 8.

reţinut, care a simbolizat forţa expresivă a muzicii. Totodată, să admitem şi doza cuvenită de relativitate probabilităţii existenţei fizice a lui Orfeu, luînd în evidenţă cadrul legendar care îl revendică cu prioritate.

Despre Tamiris ştim şi de la Plutarch că a fost „trac de naţie", în timp ce, datorită lui Heraclit Ponticul, aflăm că vocea sa era cea mai sonoră şi melodioasă din timpul său, precum şi că ar fi autorul unei piese intitulate *Războiul dintre Titan şi Zei. Iliada* ne dezvăluie destinul tragic al lui Tamiris. Deoarece îndrăznise să se considere mai înzestrat în arta cîntării decît zeiţele pe care le-a şi luat în rîs, acestea l-au orbit şi i-au luat darul cîntării, făcîndu-l să uite de liră. Disperat, Tamiris s-a aruncat în rîul Mesina [1].

Izvoarele antice amintesc şi alte nume de muzicieni traco-daci : Ismeniu, cîntăreţ din fluier (aulos), la curtea regelui scit Anteu, naiştii Seutes şi Ronax, chitariştii Nicon, Magdis, Abaris. Se menţionează existenţa unei formaţii muzicale care a susţinut un bogat repertoriu la nunta regelui trac Cotys. Componenţa formaţiei era : cîntăreţul Arges, flautistul Antigenid şi chitaristul Chefisodot [2].

---

1 Ghenea, C. Op. cit., cf. *Iliada,* XVI, p. 110.
2 Ghircoiaşiu, R. Op. cit., p. 43.

MUZICA ÎN DACIA ROMANĂ

ESENŢA OSMOZEI MUZICALE DACO-ROMANE

Cucerirea Daciei de către legiunile lui Traian a declanşat procesul de romanizare a acestei provincii, a cărui finalitate va fi formarea poporului român. În acest proces, elementele locale au fost înglobate în formele mediteraneene de sclavagism dezvoltat, propriu romanilor, asigurînd societăţii noi din Dacia o evoluţie de tip superior. Concretizarea artistică a acestei realităţi şi-a găsit expresie într-o cultură şi artă de tip roman suprapuse stratului dacic anterior. Sinteza obţinută, cunoscută sub denumirea daco-romană, va constitui prima etapă a procesului de ontogeneză a poporului român.

Prezenţa romanilor în teritoriile nord-dunărene după anul 106 e.n. se datorează victoriilor obţinute pe cîmpul de luptă . Dacia nu mai prezintă structura social-politică de pînă atunci. Este o provincie cotropită, ceea ce prefigurează anumite particularităţi de care trebuie să se ţină seama atunci cînd se caută determinarea esenţei procesului de sinteză daco-romană, adică natura pe cît posibil mai exactă a contribuţiei fiecărei părţi.

În timp ce romanii aduc cu ei formele cele mai caracteristice pentru muzica lor, pe care le vom vedea mai tîrziu, dacii participă cu ruinele a ceea ce fusese altădată muzica lor oficială. Precizăm : muzica dacilor s-a manifestat într-o multitudine de genuri şi modalităţi. A existat o muzică a locuitorilor de rînd, a agricultorilor şi păstorilor, care s-a perpetuat. Concomitent, anterior victoriei armatelor romane, dacii dispuneau de o muzică ce-şi avea cadrul în cercurile dominante. Aici se cultiva o artă de tip profesionist, mai complexă, mai evoluată. O dată cu zdrobirea statului dac, este de presupus că s-a năruit şi suprastructura sa cultural-artistică. Muzica ceremoniilor religioase şi laice de curte, muzica ostăşească, cu serbările, ritualurile şi dansurile aferente, vor intra în dizgraţie, pentru a nu rege-

nera sentimente favorabile vechilor rînduieli. Înlăturarea lor, chiar extirparea, se face conştient, oferindu-se în schimb modalitatea muzicală a Romei. Evident, este greu de crezut că dintr-o dată s-au năruit practici artistice dace, fără să se perpetueze unele din atributele sale, în forme aidoma sau deghizate. Adevărul este că noii stăpînitori au căutat, mai ales în primii ani, să evite pe cît posibil orice aluzie, ecou al vechilor practici, călăuzindu-se după idei bine determinate. Romanii nutreau faţă de cultura dacilor o concepţie dispreţuitoare, considerînd-o barbară, primitivă. Totodată, reactivizarea ritualurilor dace constituia un pericol, deoarece exista posibilitatea regenerării sentimentelor de libertate a Daciei, ceea ce coloniştii nu doreau. Obişnuiţi cu o anumită artă muzicală, romanii, în mod firesc, au adus-o cu ei, introducînd-o treptat în societatea dacilor, concomitent cu noile orînduieli.

Prin urmare, în spaţiul geografic carpato-dunărean, în epoca următoare cuceririi romane, are loc un proces complex de interferenţă între muzica populaţiei băştinaşe şi muzica legiunilor romane. Evident, simbioza nu s-a produs dintr-o dată, deoarece atitudinea de expectativă reprobativă, de neîncredere între supuşi şi cuceritori nu se estompează decît o dată cu trecerea anilor. Depăşit acest stadiu, se produce o apropiere între cele două culturi, care cu timpul vor fuziona. Contopirea reperată are o particularitate specifică, ale cărei repercusiuni nu pot fi neglijate. Cele două popoare nu participă cu acelaşi tip de muzică. În timp ce dacii vor fi reprezentaţi prin muzica de tradiţie orală, romanii vor contribui cu muzica oficială, profesionistă, militară. O dată cu zdrobirea formelor statale şi administrative dace, a fost distrusă şi muzica oficială. Astfel că muzica dacilor rămîne cea a păstorilor şi agricultorilor, o muzică pregnantă, de factură eminamente orală. În schimb, romanii veniţi pe meleagurile Daciei într-o expediţie organizată dispuneau de muzica oficială, în timp ce compartimentul oral, folcloric, devine o entitate neglijabilă, deoarece legiunile romane erau alcătuite din populaţii eterogene, care nu se întîlneau pe coordonata comunităţii muzicale transmise din generaţie în generaţie. Privite dintr-un alt unghi, între muzica dacilor şi cea a romanilor se conturează deosebiri fundamentale. Prima, prin natura ei, ne apare profund interiorizată, expresie a trăirilor intense, a doua se situează în această privinţă la polul opus, fiind o muzică exterioară, de paradă, legată de ceremonii şi serbări. Privind în perspectivă istorică aportul concret adus de fiecare dintre cele două culturi, sîntem atraşi să credem că balanţa înclină categoric înspre contribuţia dacilor. Explicaţia are numeroase motivări. Mai importantă fiind aceea că dacii reprezentau populaţia statornică, pe cînd stabilirea soldaţilor şi funcţionarilor romani în multe cazuri avea un caracter temporar, sezonier. După retragerea aureliană, cînd au dispărut formele vieţii oficiale romane, muzica ceremoniilor nu se mai practica. De altfel, şi anterior, cercul ei era relativ restrîns, astfel încît nu a avut o sferă largă de acţiune. Poporul a rămas străin de această muzică.

S-ar putea deduce din cele de mai sus că demonstrăm continuitatea muzicii dacilor şi lipsa aportului muzicii romane în cristalizarea a ceea ce va fi muzica poporului român. Adevărul nu este însă acesta. Contribuţia romanilor s-a manifestat, în cele din urmă, nu atît prin muzica oficială, deşi aceasta a putut avea o anume pondere, cît prin cîntecele cunoscute de acei care s-au stabilit definitiv, formîndu-şi cămine cu femeile băştinaşe. Cîntecele lor, aduse în cea mai mare parte din peninsula de astăzi a Italiei, au putut exercita o puternică influenţă. La aceasta se adaugă colosala contribuţie a limbii latine, care a determinat în muzică o

anume melodizare a silabelor şi cuvintelor, ritmuri, metri, dispunerea accentelor. Prin urmare, contribuţia dacilor şi a romanilor la edificarea noii muzici se va concretiza în esenţă în combinarea elementelor muzicii orale a populaţiei autohtone cu tipicul limbii latine, şi el aflat într-un proces de redimensionare. Au contribuit, desigur, şi unele particularităţi ale prozodiei limbii vorbite de daci, care s-a transmis în noua limbă, precum şi structuri muzicale de origine latină. Complexitatea procesului genetic al fiinţei poporului român, al limbii şi muzicii sale cu greu poate fi reconstituită în amănunţime. Ceea ce este însă posibil se referă la liniile generale care au marcat ontogenia. În domeniul muzicii, sursele paterne se identifică în mediul sonor dac, resuscitat cu elementele muzicalo-lingvistice latine, aduse şi implantate de către coloniştii romani.

GENURI ŞI INSTRUMENTE ÎN MUZICA ROMANĂ

Pentru marele Imperiu roman, muzica constituia un mijloc de etalare a măreţiei şi bogăţiei. Pretutindeni în oraşe şi în vilele nobilimii existau formaţii muzicale. Preţuirea muzicii explică cheltuirea unor sume imense pentru întreţinerea ansamblurilor corale şi instrumentale, cît şi timpul aferat muzicii de către unii împăraţi şi consuli. Etalarea în public a talentului muzical în cadrul unor serbări populare avea un caracter periodic şi adeseori festiv. Solicitudinea cu care era tratată arta sonoră nu are darul să determine un nivel atît de ridicat al vieţii muzicale ca în Grecia antică, datorită unui anume aristocratism al manifestărilor publice, specific Imperiului roman.

Venind în Dacia, armatele romane au adus genuri muzicale, îndeosebi *cantica,* acele melodii lirice de rezonanţă, reflectînd viaţa de toate zilele, într-o manieră directă, fără preocuparea unui ideal artistic elevat. Se răspîndesc cu repeziciune cîntecele saliare, *Carmina saliaria,* vechi forme ale poeziei religioase latine, un fel de colinde populare de sorginte literară, preoţească. De un caracter arhaic erau *carmina fratrum arvalinu* (cîntecele fraţilor arvalii), închinate unei divinităţi arhaice [1].

Unele cîntece se identifică cu o anume sărbătoare, ceea ce înseamnă că repertoriul era destul de bogat pentru a îngădui o asemenea practică. Revenirea anuală a datelor legate de practici mitologice şi religioase va justifica reluarea repertoriului ocazional, ca şi formarea sa. Dintre acestea, se impun *calendele,* adică melodii preponderent vocale, invocînd urarea de belşug şi sănătate cu ocazia începerii Anului nou. Se obişnuia să se cînte în grupuri mici sau mari, recurgîndu-se la mimarea unor practici ancestrale, travestiuri în animale (piei de capră, de urs).

Cîntecele *rosaliene* erau legate de serbarea trandafirilor, a primăverii. Desfăşurată pe cîmpuri, în aer liber, Rosalia celebra renaşterea naturii, după starea mortuară a iernii. Datina romană a găsit un teren propice în Dacia, unde existau din timpuri străvechi ritualuri de primăvară similare dionisiace. Apolo, zeul poeziei, al muzicii şi luminii, se serba în Dacia epocii romane.

---

[1] Densuşianu, N. Op. cit., p. 1116.

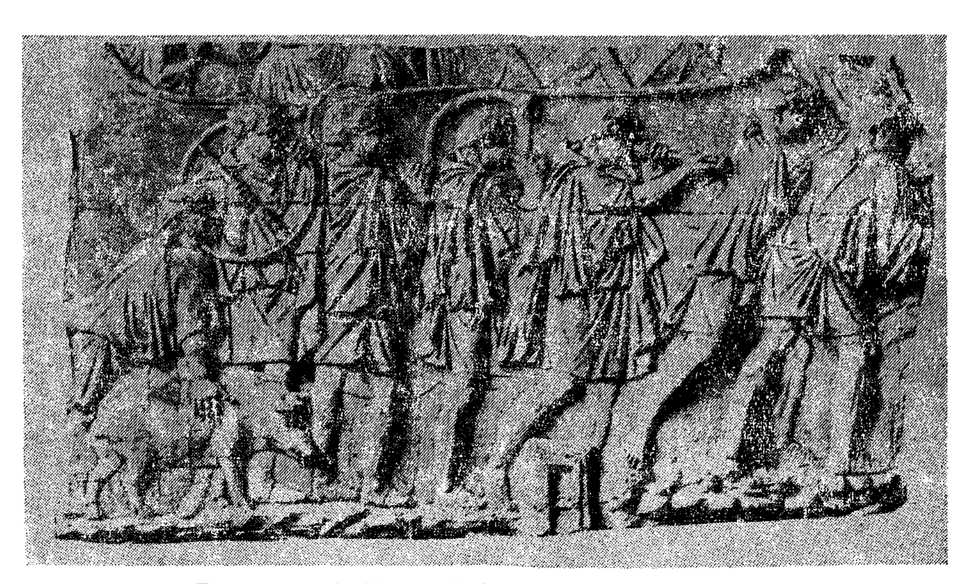
În cîntece şi dansuri, lucrători ai pămîntului, soldaţi şi nobili, se înfrăţeau în procesiunile tumultuoase, în care muzica alătura melodii de origine dacă, sobre şi profunde, şi cantice romane, expansive şi spontane. Şi muzica romană avea o structură melodică, vocalitate, simetrie şi sobrietatea ornamentelor. Din repertoriul vechi al dacilor, unele dansuri, ca bunăoară kolavrismosul, vor fi practicate de păstori, în timp ce soldaţii romani vor veni cu dansul salierilor, preluat din arsenalul slujitorilor de cult ai vechii Rome.

Spre deosebire de muzica Greciei antice, care preconiza cîntarea vocală, muzica romanilor acorda prioritate laturii instrumentale, îndeosebi suflătorilor. Sonoritatea bogată şi amploarea timbrală corespundeau întrutotul ţinutei monumentale imprimate epocii şi rînduielilor imperiale.

Care au fost cele mai importante instrumente ?

Din ramura instrumentelor aerofone se distinge *tuba,* confecţionată din bronz, avînd o formă cilindrică dreaptă, cu o lungime pînă la 3 metri, cu o terminaţie conică. Se puteau obţine circa unsprezece sunete. Tuba a fost un instrument militar, provenit de la etrusci. Înrudit cu tuba, preluat tot de la etrusci, *cornul* era un instrument din bronz, mult mai scurt, care emitea note puternice, pătrunzătoare. Din aceeaşi familie a făcut parte *lituus,* instrument din bronz, militar. Aceste instrumente marcau semnalul începerii sau încetării luptei.

Bucina se confundă cu cornul, încă de pe timpul romanilor. Se pare însă că ar exista o deosebire clară între aceste două instrumente, deşi descrierile apar de cele mai multe ori contradictorii. În timp ce cornul era un instrument metalic, bucina era din piele de bou sau scoarţă de copac. Bucina nu servea, ca celelalte instrumente menţionate, pentru semnalizări în expediţii, ci pentru serbările publice. Cînd sosea împăratul sau generalul ori cînd legiunea era felicitată pentru luptele sale, bucinatorii intonau *classicum,* melodie cu o funcţei militară încetăţenită.



Formaţie muzicală romană de pe Columna lui Traian

Mai trebuie menţionate şi alte instrumente de suflat : *aquilliferi, vexilliferi* şi *draconarius,* acesta din urmă fiind asemănător cu carnix-urile dace.

Tibia sau *aulosul,* instrument de circulaţie la toate popoarele sud-estului european, cunoaşte o mare varietate la romani ; la fel şi *sirynxul,* sau fluierul dac. Existau ansambluri alcătuite din numeroşi instrumentişti, de tipul *colegium tibicinum,* de fapt corporaţii care reuneau cîntăreţi, instrumentişti şi dansatori.

Dintre celelalte grupuri instrumentale, menţionăm *indiofonul scabellum,* uzitat pentru bătaia timpului în marşurile legiunilor, şi *talgerele de metal,* descoperite în cîmpia Olteniei [1]. Desigur, romanii cunosc instrumentele greceşti : *lira, chitara.*

Mai rar întîlnită era *orga portabilă,* ale cărei tuburi se acţionau sub presiunea apei, de unde şi numele de *orgă hidraulică.*

Din sumara descriere de mai sus se observă ponderea instrumentelor de suflat în viaţa muzicală romană. Este adevărat că, în cadrul vieţii cotidiene, în casele romane instrumentele militare nu pătrundeau. În schimb, la loc de cinste erau chitara şi orga. Se întîlnesc în unele fresce şi documente care ne lasă să întrevedem existenţa unor formaţii camerale, în care instrumentele erau într-aşa fel asamblate, încît să poată genera sonorităţi plăcute, nestridente. Elocvent este *Concertul roman* dintr-o frescă de la Herculaneum, aflată la muzeul din Neapole, în care participă o chitară şi un fluier lung [2].

MUZICA TEATRALĂ

Preferinţele teatrale ale romanilor din Dacia şi Sciţia Minor erau îndreptate înspre manifestările care permiteau etalarea virtuozităţii şi curajului. Tragedia şi comedia greacă nu mai sînt pe gustul romanilor. Interiorizarea şi cugetarea vor fi înlocuite cu îndemînarea, puterea fizică şi măiestria caracteristică virtuozităţii, la fel cum arena se substituie scenei. Decăderea sistemului teatral antic devine evidentă. Spectacolele publice de gladiatori, de animale erau cele mai populare forme de divertisment, oferite în zilele sărbătorilor sau onomasticelor împăraţilor. În Dacia au existat amfiteatre destinate acestor producţii. Două dintre ele au fost atestate de arheologi la Sarmizegetusa şi la Porolissum (lîngă Zalău), acesta într-o inscripţie din anul 157 a.n. [3] În paralel, sînt semnalate amfiteatrele din cetăţile pontice, cel mai mare fiind la Tomis.

Reprezentaţiile cu gladiatori sînt cunoscute Daciei, care furnizează Romei numeroşi eroi ce şi-au vărsat sîngele spre deliciul oficialităţilor şi mulţimii aclamatoare. În sunetele de tubae şi lituus şi ale orgii hidraulice, gladiatorii cîntau vechi melodii din locurile lor de baştină, înfruntîndu-şi adversarii. Se păstrează inscripţii epitafice din care rezultă nume de gladiatori, precum şi organizarea de asemenea jocuri. Dintre acestea, reţinem o inscripţie concludentă de la Tomis : „...Aurelius Priscius Isidorus pontarhul şi ca unul care a exercitat prima magistratură, fără

[1] Cosma, V. Op. cit., p. 377.

[2] *The New Oxford History of Music,* vol. I, planşa XII.

[3] *Istoria Teatrului în România,* op. cit., p. 37.

pată şi ireproşabil, cum şi demnitatea de arhiereu, nu a neglijat de a da lupte de gladiatori“ [1].

Din seria formelor de spectacol specifice teatrale semnalăm : *mimusul, pantomima, munera* şi *venationes.*

Spectacolul de *mimus* pare o continuare a vechilor comedii, al cărui profil se înscria pe imitarea moravurilor epocii într-o manieră caricaturală. Prin natura sa eterogenă, determinarea exactă a artei mimusului pare dificilă. În esenţă, spectacolul de mimus se prezenta ca o îmbinare de recitare, cîntare şi dans. Într-un stadiu mai avansat, gesticularea înlocuieşte recitarea. Dansului i se încredinţează un rol preponderent. Acompaniamentul muzical presupune o mare varietate de instrumente, cărora li se alătură procedee de obţinere a unor efecte sonore concrete. La unele reprezentaţii participă şi corul. Lucian din Samosata, în dialogul *Despre dans* (sec. II e.n.), prezintă esenţa artei mimusului, a strămoşului spectacolelor de bîlci, saltimbanci şi *joculatores* din perioada medie. După ce se face o descriere a personalităţii complexe a mimului, se emit consideraţii asupra componentului coregrafic : „...are la îndemînă un meşteşug variat, în care se împletesc toate genurile : cîntecul flautului sau al syrinxului, bătăile din picior, sunetul chimvalului, mlădierea interpretului şi armonia glasurilor omeneşti“ [2].

Pantomima (pantomimus) este o reprezentaţie dată de un singur sau mai mulţi actori, acompaniaţi de cor şi orchestră. Actorului i se pretind însuşiri de mim, dansator, comic, într-un cuvînt, trebuia să facă de toate. Cu timpul, spectacolul de pantomimă, de veche obîrşie, devine extrem de complex, pretinzînd fineţe interpretativă. Temele caracteristice pantomimei sînt preluate din mitologie şi au o desfăşurare epică. Într-un anumit sens, pantomima se identifică cu dansul dramatic. În componenţa orchestrei intră diferite tipuri de fluiere şi buciume.

Aceste forme de spectacol roman aveau un auditoriu mai restrîns. Mimii, dansatorii şi muzicanţii colindau cetăţile, delectînd spectatorii ad-hoc prim măiestria lor. La celălalt pol, se situează spectacolele amfiteatrelor, care presupun o asistenţă numeroasă, publicitate, fast. O reprezentaţie cu gladiatorii era un adevărat eveniment în viaţa societăţii romane. *Munera* se numea spectacolul cu luptele gladiatorilor, în timp ce *venationes* erau cele cu animale sălbatice. Jocurile sîngeroase din amfiteatre cultivă curajul şi îndemînarea în luptă. În acelaşi timp, trebuie remarcată cruzimea sălbatică, spectatorii privind cu relativă indiferenţă vărsarea de sînge. În asemenea măceluri nu mai există nimic din umanismul şi măreţia nobilelor spectacole de odinioară.

Reprezentaţia din amfiteatru debuta printr-o procesiune deschisă de trompetişti şi cornişti, după care urmau eroii şi victimele dezmăţului sangvin. Începutul luptei se anunţa prin semnale de tubă. O mică orchestră interpreta melodii adecvate, pe un podium special amenajat, în afara arenei. În componenţa sa intrau tuba, orga hidraulică şi cornii. Desigur, prezenţa împăratului la reprezentaţie dicta mărirea considerabilă a luxului şi grandoarei, ceea ce se traduce pe plan muzical în apelarea la o formaţie instrumentală la care participau chiar sute de trompetişti, cornişti, cîntînd împreună, ceea ce avea darul să producă un efect

[1] Stoian, Iorgu. *Tomitiana,* p. 121.
[2] *Istoria Teatrului în România,* op. cit., p. 38.

deosebit. Muzicienii erau onoraţi de către împăraţi şi adulaţi de către aristocraţi pentru renumele pe care-l puteau aduce personalităţii lor. Se presupune că potentaţii romani cheltuiau sume fabuloase cu întreţinerea instrumentiştilor, artiştilor (mimi, dansatori) şi profesorilor de muzică.

Ocupaţia romană şi introducerea manifestărilor şi genurilor muzicale specifice acestora nu înseamnă totodată dezrădăcinarea unor practici anterioare, cunoscute în oraşele cu o veche tradiţie elenă. Vreme îndelungată vor continua să existe asociaţiile de imnozi, care organizau periodic diferite serbări şi întreceri. O inscripţie agonală, făcută între anii 140 şi 160 e.n. pe o piatră de calcar, ne oferă date despre un concurs de imnuri sacre consacrate lui Dionysos. Recurgem la transcrierea lui D. M. Pipidi [1] :

„...biruitori la concursul sacru în timpul agonothetului... fruntaşi ai «asociaţiei» fiind M. Ulpius Artemidoros, prim pontarh şi fiu al cetăţii, M. Ulpius Callistratos, M. Ulpius Sabinianus, M. Ulpius Praesens, M. Ulpius Germanicus, Cominius Euxenides cel tînăr, pontarh... ; prim P. Aelius Hecataios, iar conducător al corului, M. Aelius Valerianus".

După caracterele paleografice, din prima parte a secolului al III-lea datează o inscripţie descoperită la Histria care conţine relaţii preţioase asupra organizării unei *agones musiki* : „...cîntăreţii vîrstnici din jurul marelui zeu Dionysos [cinstesc] pe fruntaşii Flavius Iucundus, Flavius Diogenes, Flavius Longininus şi Aurelius Dionysios al lui Dionysios, fiul lui Hestiaios, cu prilejul biruinţei dobîndite în timpul agonothetului Aurelius Gregoras, fiul lui Artemidoros şi al părintelui Achilleus, fiul lui Achillos, conducător şi fruntaş al corului fiind Aurelius Elei, fiul lui Elei, iar instructor poetic Demetrios al lui Demetrionos" [2].

Între cele două inscripţii, cea din timpul domniei lui Elagobol şi cea din epoca lui Severus Alexander, se conturează paralelisme ce pledează pentru prezumţia că reprezintă bilanţul unor manifestări muzicale la care şi-au dat concursul asociaţii de imnozi, sub patronajul marilor dregători ai cetăţii. În perspectiva istorică, atribuţiile imnozilor se perpetuează în general, fiind legate de cultul zeului Dionysos. În special însă, trebuie să acceptăm că în perioada romană cîntăreţului de imnuri sacre i se pretinde adaptarea la necesităţile imperiului, ceea ce înseamnă că asociaţiile vor fi determinate să-şi îmbogăţească repertoriul cu imnuri în care se proslăvea împăratul.

Calendarul asociaţiei respecta cu sfinţenie anumite date, consacrîndu-le cîntările şi manifestările corespunzătoare. Astfel, se celebra aniversarea naşterii fiecărui *„dinus"*, se sărbătorea ziua naşterii lui August (23 septembrie), ziua anului civil roman (ianuarie). La acestea se adăugau şi alte sărbători. Este de presupus că pentru fiecare ocazie, sărbătoare, existau cîntece anume compuse, precum şi un fond de imnuri cu caracter general.

Din păcate, inscripţiile nu ne indică modalitatea concretă a desfăşurării concursului şi nici nu ne lămuresc în chestiunea dacă imnozii aparţin unei singure asociaţii sau mai multora.

Cu toate acestea, Dacia romană muzicală, redescoperită de arheologi, prezintă un spectru pluriform, ce atestă o civilizaţie avansată, o artă bogată, care-şi

---

[1] Op. cit., p. 403—404.

[2] Pipidi, D. M. Op. cit., p. 448.

desfăşoară atributele în largi cercuri ale populaţiei, aflată într-un intens proces de metamorfozare.

Fiind o îmbinare de principii noi şi vechi, muzica daco-romană se defineşte printr-o specificitate proprie, care nu admite o diferenţiere de ordin major între metropola imperială şi provincie. În general, muzica Daciei-romane pare să fi făcut tranziţia dintre arta de tip elenistic şi cea de tip italic, pe un sol îmbibat de străvechi datini şi formule melodice de provenienţă traco-dacică.

Împletirea şi coexistenţa muzicii de tip tradiţional autohton cu ceea ce parvine prin intermediul coloniştilor a generat o vastă acţiune sintetizatoare, care nu se încheie o dată cu retragerea aureliană. Acţiunea semnalată durează secole la rînd, impunînd o nouă realitate muzicală.

MUZICA PROTO-ROMÂNĂ

Înțelegem prin muzica proto-română acea artă sonoră care a existat pe teritoriul țării noastre în perioada romanizării, perioadă care corespunde procesului formării poporului român. Ce se petrece pe plan istoric în acest răstimp ?

După retragerea legiunilor şi administrației romane, din anul 271 şi pînă la începutul secolului X, pămîntul Daciei a fost scena unor profunde mutații, de natură politică şi socială. Traiectoria lor circumscrie trecerea progresivă de la stadiul relațiilor anterioare la forme prefeudale, avînd structurile de bază în reînvierea formelor ancestrale ale obştiilor săteşti. Starea aceasta se datoreşte în mare parte imposibilității organizării unei forme politice şi administrative superioare constante, datorită valurilor succesive de năvălitori care semănau foc şi sînge. Cotropită şi prădată în repetate rînduri, Dacia romană nu şi-a putut aduna energiile spre a le canaliza înspre acte constructive care să înfrunte timpul. Absența liniştii, mişcarea aproape continuă a seminţiilor alogene au obligat populaţia autohtonă să se refugieze în locuri ferite, în munţi şi păduri, îndemnînd-o să nu dureze aşezări impunătoare, pentru a nu atrage atenţia şi, totodată, a nu fi obiectul lăcomiei şi prăzii acestora. Supusă unei permanente hărţuieli, populaţia autohtonă şi-a canalizat preocupările înspre găsirea căilor de rezistenţă şi supravieţuire, asimilînd ceea ce găsea util din contactul cu popoarele migratoare. Relevăm acest aspect, deoarece în rîndul năvălitorilor se conturează deosebiri ce pornesc de la firea, gradul de civilizaţie şi cultura lor şi merg pînă la durata timpului petrecut pe meleagurile carpato-dunărene. Sub

acest aspect, se deosebesc două faze istorice [1] : prima, pînă în secolul VII, priveşte migrările trecătoare ale goţilor, hunilor, gepizilor şi avarilor ; a doua, pînă în secolul X, se leagă de năvălirea, apoi de stabilirea şi contopirea slavilor în cadrul populaţiei romanizate autohtone. Fiecare fază se caracterizează prin trăsături ce-şi determină natura după raportul de interferenţă creat între populaţia locală şi năvălitori. Cu prima categorie de năvălitori, relaţiile nu par să fi fost prea strînse şi nici fructuoase, deoarece stadiul emancipării lor culturale era mult inferior băştinaşilor. De fapt, popoarele migratoare, care erau triburi nomade de păstori şi războinici, nu aduc forme de civilizaţie, ci, intrînd în raza de acţiune a Imperiului roman, devin beneficiarii influenţei latine, ai căror adepţi şi propovăduitori vor fi şi dacii romanizaţi. Cu a doua categorie de migratori se stabilesc relaţii de convieţuire, realizîndu-se un schimb reciproc de informaţii, cuvinte, obiceiuri. Procesul complex de interinfluenţă dintre proto-romîni şi slavi se desfăşoară într-o ambianţă relativ calmă, soldîndu-se, în final, cu asimilarea acestora din urmă.

Teritoriul Daciei romane devine, în primul mileniu, obiectul sferei de dominare a două mari imperii : roman şi bizantin. După retragerea aureliană, s-au perpetuat multă vreme forme de viaţă specific romane, ca circulaţia monedelor, pînă la începutul secolului al VII-lea, şi, desigur, limba oficială vorbită, care era latina. Imperiul bizantin execută o presiune susţinută asupra teritoriilor dinafara frontierelor sale. Incursiunile militare la nordul Dunării ale armatelor bizantine ţintesc înlăturarea unor forţe primejdioase, ca aceea a avaro-slavilor de după anul 600 e.n., precum şi instaurarea unei dominaţii, fie şi de ordin extrapolitic. Un nou val bizantin se produce la începutul secolului X, cînd pătrunde masiv moneda bizantină la nordul Dunării, ajungînd pînă în partea superioară a Moldovei.

De altfel, echilibrul dintre puterile dominante ale acelor vremi este întotdeauna precar, creînd o instabilitate ce nu favorizează o dezvoltare marcantă. Către sfîrşitul perioadei primului mileniu, apar forţe noi care candidează la dominaţia unor părţi din teritoriul ţării noastre : ţaratul bulgar vizează cucerirea nordului Dunării, iar în secolul X, ungurii vor organiza expediţii a căror ţintă va fi cucerirea Transilvaniei şi înfiinţarea unor colonii străine pe acest pămînt.

În acest cadru istoric nefavorabil, complex, se plămădeşte fiinţa poporului român, a cărei definire se încheie la începutul secolului al X-lea. Concomitent procesului de etnogeneză, are loc cristalizarea limbii române, în care se contopesc elemente lexicale traco-dace, latine şi slave, cu preponderenţa masivă a fondului roman (latina). Sînt încorporate şi cuvinte din fonduri adiacente, avînd contingenţă cu proto-românii. Odată cristalizată, limba română nu va deveni închisă, insensibilă la înnoiri şi îmbogăţiri. Dimpotrivă, va fi receptivă la noile sugestii venite din partea grecilor, francezilor, germanilor, turcilor, ungurilor şi ale altora. Calitatea limbii române de a asimila şi prelucra într-o manieră proprie imboldurile din afară, fără pericolul înfeudării unei limbi, vine să adauge un argument în plus la robusteţea şi vitalitatea structurii şi lexicului său, prezentînd o bogăţie sonică impunătoare, demnă de o mare literatură.

---

[1] Constantinescu, Miron ; Daicoviciu, Constantin ; Pascu, Ştefan. *Istoria României — Compendiu.* Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1969, p. 89.

Răspîndirea creştinismului, a cărui intensificare datează din secolul al IV-lea, după ce fusese recunoscut în mod oficial, va contribui, de asemenea, la romanizarea populaţiei Daciei. Religia creştină are precursori păgîni în ţinuturile noastre. Dovadă, formele cultice străvechi intrate în circuitul creaţiei populare. Totodată, anterior liberalizării creştinismului şi importării sale de la Roma, se pare că fusese cunoscut în Dacia prin intermediul unor misionari veniţi direct din părţile Orientului. Indiferent de felul în care s-a propagat creştinismul, de sursa sa, de timpul în care a apărut la noi, un fapt rămîne cert, asupra căruia specialiştii nu au divergenţe, şi anume : caracterul latin al religiei proto-românilor. Cea mai sigură mărturie în acest sens o reprezintă fondul latin al terminologiei creştine, după cum pledează cuvintele : *crestianus* = creştin ; *sanctus* = sfînt ; *crux* = cruce ; *basilica* = biserică ; *Domine-Deo* = Dumnezeu ; *rogationem* = rugăciune etc. [1]. Precizarea este deosebit de importantă, întrucît conferă un argument substanţial în problema genealogiei poporului român. După cum se va vedea mai tîrziu, creştinismul a jucat un rol covîrşitor în istoria noastră muzicală, determinîndu-i trăsături fundamentale.

Peste elementul autohton creştin, s-au suprapus, începînd din secolul al IX-lea, o formă de organizare religioasă superioară, de esenţă slavonă, impunînd riguroase norme ecleziastice şi liturgice, după modelul bizantin. În acest moment, românii din toate ţinuturile adoptă limba slavonă pentru slujba în biserică şi pentru cancelariile domneşti.

ETNOGENEZA MUZICII ROMÂNEŞTI

Cînd şi cum s-a format muzica românească ? Este muzica noastră o artă tînără, sau a parcurs un itinerar ce atestă o venerabilă vîrstă ? Îşi datorează individualitatea unor sinteze străvechi, sau unor influenţe relativ recente ? Iată cîteva din numeroasele întrebări care preocupă în cel mai înalt grad atît pe specialişti, cît şi pe iubitorii de muzică.

Evident, formularea unui răspuns durabil presupune factori istorici de autoritate notorie din domeniul artei sonore. Cum însă aceştia nu au fost scoşi la lumină şi cum, probabil, există restrînse şanse să apară la orizont, cercetătorii sînt constrînşi să se servească de argumente comparative, deduse din arsenalul altor discipline. Procedînd în acest fel, avem posibilitatea emiterii unor aserţiuni ce în viitor ar putea fi, prin lărgirea investigaţiilor, completate sau infirmate.

Ca expresie a conştiinţei umane, muzica a reprezentat în permanenţă o formă indestructibilă a vieţii. Din cele mai vechi timpuri, ea a însoţit omul în diverse momente şi activităţi. Pe teritoriul ţării noastre, muzica a cunoscut o notabilă dezvoltare, atingînd un stadiu înalt, aflîndu-se în raporturi de interferenţă cu marile culturi muzicale ale antichităţii, primind şi emiţînd influenţe.

---

[1] De această problemă s-au ocupat numeroşi specialişti şi cercetători : Al. Rosetti, I. I. Rusu, A. Oţetea, G. Ivaşcu, P. P. Panaitescu, E. Vîrtosu, R. Ghircoiaşiu, Gh. Ciobanu, Cr. Ghenea. Lucrările sînt indicate în bibliografia consultată.

Este greu de admis că o dată cu retragerea aureliană cultura muzicală a Daciei dispare. Cum era şi firesc şi cum atestă mărturiile arheologice, populaţia autohtonă nu-şi părăseşte căminul, teritoriul natal. Coloniştii, legiunile, notabilităţile romane abandonează Dacia, dar nu e mai puţin adevărat că o mare parte a locuitorilor rămîn la vechile vetre, continuîndu-şi îndeletnicirile, care în majoritate se legau de cultivarea pămîntului şi creşterea animalelor. În acest context, este firesc ca locuitorii Daciei să-şi menţină obiceiurile şi cîntările. Ţinînd seamă de faptul că şi după anul 271 au continuat să rămînă în vigoare forme ale administraţiei romane şi însăşi modalitatea civică specifică acesteia, este uşor de înţeles că în acele cetăţi în care fiinţaseră asociaţii de cîntăreţi se perpetuează manifestările teatrale cu caracter muzical şi întrecerile de cîntăreţi. Atunci cînd năvălitorii ameninţă pămîntul Daciei romane, nu mai există liniştea necesară activităţilor complexe muzicale, ceea ce practic înseamnă renunţarea la manifestările publice, muzica îşi restrînge sfera la colectivităţi reduse numeric, avîndu-şi centrul în mediul familial. În asemenea condiţii se modifică tipul muzicii cultivate. Muzica profesionistă, care presupune forme speciale pentru a fi practicată, pare să părăsească arena pentru multă vreme. În schimb, muzica neprofesionistă, vocală şi instrumentală, de execuţie individuală, transmisă exclusiv pe cale orală, se menţine în actualitate, fiind principala axă care supravieţuieşte în acele cumplite vremuri de hărţuială, măcel şi opresiune.

Fondul muzical autohton traco-daco-get se află la temelia procesului de etnogeneză, înrîurind masiv asupra constituţiei a ceea ce va deveni ulterior muzica românească. Scări muzicale, formule melodice, structuri ritmice şi metrice getodace se vor transmite în decursul stadiului de cristalizare a noii muzici, conjugîndu-se cu sistemul declamaţiei şi metrica vorbirii latine, ea însăşi supusă unor metamorfozări considerabile. Teoretic, s-ar părea că distanţa cunoscută, uşor demonstrabilă, dintre limba latină şi limba română, cu asemănările şi diferenţele corespunzătoare, se impune şi în privinţa relaţiei dintre muzica proto-română şi muzica românească. În fapt, similitudinile aparente nu se repetă automat. Între limbile filolatine se conturează asemănări şi înrudiri alături de îndepărtări, care aparţin în cele din urmă însăşi individualităţii vorbirii respective. În muzică, apropierile dintre popoarele descendente din ramura latină se repereazā mai greu, deşi nu lipsesc cu desăvîrşire atribute comune, în special cu muzica celto-franceză, portugheză, spaniolă. Această constatare ne îndreptăţeşte să susţinem că asupra muzicii spiritul latin şi-a impus efigia într-un mai mic grad. În acest fel, esenţa muzicii româneşti pare să parvină din partea fondului tracogeto-dac.

La rîndul său, şi acesta a suferit contaminări pînă la definitivarea formării poporului român, în special din partea slavilor, exercitîndu-se atît asupra compartimentului muzical propriu-zis, cît şi a celui de natură muzicalo-poetică. Cursul firesc al procesului contaminărilor nu se va încheia în secolul al X-lea, ci va evolua mai departe, marcînd vizibile apropieri de muzica greacă, turcă, ungară, germană. Influenţele multiple care au acţionat asupra muzicii noastre au avut darul să-i lărgească cadrele sonore, să-i amplifice potenţialul, fără să-i altereze cu nimic expresia străveche. Acesta este un argument de primă însemnătate în susţinerea tezei că muzica românească dispune de o individualitate stilistică viguroasă şi originală, capabilă să asimileze, să se îmbogăţească din contactul cu alte muzici, dar nicidecum să se dezintegreze.

Pe lîngă fondul sonor autohton, trei factori au exercitat o acţiune nemijlocită în formarea muzicii româneşti : limba, structura psihică şi modul de viaţă. Toţi factorii sînt importanţi şi totodată indispensabili, deoarece numai în contextul triumviratului se poate admite definirea unei ramuri artistice complexe cum este muzica [1].

Structura limbii conferă sistemul de versificaţie, care are o contingenţă determinantă asupra melodiei româneşti, dat fiind caracterul predominant vocal al acesteia. În consecinţă, pentru ca limba, cu legile ei gramaticale şi fonetice, să poată iradia legi şi norme poetice, este de presupus că pe măsura cristalizării sale s-a închegat şi procesul formării individualităţii muzicale româneşti. Este limpede că muzica nu a aşteptat pînă s-a edificat limba, şi apoi a pornit pe drumul etnogenezei. Procesul formării poporului român, a limbii sale şi a altor atribute specifice, între care şi muzica, s-a desfăşurat în paralel, în aceleaşi etape. Din acest punct de vedere, credem că este întrutotul aplicabilă la muzică teoria celor două etape, exprimată în *Istoria poporului român* [2], a „romanizării", adică cristalizarea unei muzici romantice (proto-române), şi a „păstrării active" a romanizării, avînd consecinţă desăvîrşirea procesului formării muzicii româneşti.

Organizarea versificaţiei poetice atribuie muzicii o configuraţie identică. În cîntecul românesc, ca şi în poezie, se întîlnesc două tipuri metrice, monometrice şi eterometrice sau izosilabice şi asilabice [3].

Versurile populare monometrice, ca octosilabicul, hexasilabicul şi tetrasilabicul, sînt adeseori deschise alternanţei relativ libere a structurilor catalectice şi acatalectice, ceea ce înseamnă că versurile cu silabe pare pot alterna cu versurile cu silabe impare. Adeseori versurile catalectice hepta şi pentasilabice primesc în cîntare completări de silabe pentru a deveni pare. Picioarele sînt divizate metric în silabe accentuate şi neaccentuate, ceea ce face ca versurile să fie tetra şi tripodice. Relaţia dintre accente apare însă diferenţiată de la caz la caz, oferind soluţii şi variante care duc la perechi de silabe accentuate, la accente aşa-zise „nesimetrice", de asemenea, se nasc rime interioare, de unde însăşi mobilitatea structurii metrice iniţiale în cadrul aceluiaşi cîntec. Toate aceste modalităţi se reazemă pe principiul variaţiei existent în cîntecul românesc. De obicei, în cîntecul nostru guvernează diviziunile egale ale versului, în timp ce la unele popoare învecinate, ca bulgarii, se întîlnesc frecvent versuri de structuri eteropodice [4].

Factorul psihologic înrîureşte asupra expresiei muzicale, dictînd starea sufletească surprinsă de profilul melodico-poetic al cîntării. Felul de a fi al poporului român, exuberanţa, încrederea, voioşia, robusteţea ca şi durerea, jalea, tristeţea vor conferi multor producţii artistice o notă pregnantă, specifică. Nu este însă mai puţin adevărat că vitregiile soartei, permanenta tensiune în faţa pericolelor

---

[1] De această problemă s-a ocupat Gheorghe Ciobanu în *Raportul structurii dintre vers şi melodie în cîntecul popular românesc,* manuscris, Bibl. Uniunii compozitorilor, Bucureşti, 1962.

[2] Op. cit., p. 93.

[3] Gáldi, Ladislau. *Introducere în istoria versului românesc.* Bucureşti, Ed. Minerva, 1971, p. 16.

[4] Ciobanu, Gh. Op. cit., p. 9.

de invazie au imprimat sufletului românesc o stare meditativă, de nelinişte şi grijă, de veghe şi resemnare, concretizate în melodii de dor, visătoare, jeluitoare, nostalgice. Expresia reţinută, dureroasă, se desprinde pînă şi din zglobiile melodii de joc, exuberante prin profilul lor dominant.

De modul de viaţă, ocupaţiile, nivelul de trai, gradul de organizare social-economică, de condiţiile istorice şi de mediul geografic depinde în măsură considerabilă natura, expresia şi fizionomia cîntării românilor.

Aceleaşi condiţii se află la baza ramificării şi constituţiei genurilor muzicale, diversităţii stilistice, dialectale, instrumentale. Ocupaţiile principale ale proto-românilor, agricultura şi păstoritul, au generat cîntece în care se revarsă lumea „*villae rusticae*" ; orizontul preocupărilor legate de munca pămîntului, lupta pentru libertate şi apărarea bunurilor materiale, aspiraţiile spre frumos şi armonie. Se desprinde caracterul utilitar al producţiilor muzicale, legătura lor cu un eveniment din viaţa colectivităţii. Din perspectivă istorică, producţiile sincretice de factură orală capătă permanenţă şi periodicitate, închegîndu-se în genuri şi obiceiuri prilejuite de momente calendaristice familiare, ocazionale. În acest fel, creaţia artistică devine o „enciclopedie poetică a vieţii populare" [1]. Prin urmare, semnificaţia cîntării populaţiei extraurbane din a doua parte a primului mileniu se regăseşte în realitatea vieţii sociale.

Muzica românească este acea formă artistică sonoră care s-a plămădit pe teritoriul carpato-dunărean, exprimînd viaţa şi aspiraţiile populaţiei localnice, formată din contopirea elementului străvechi traco-dac şi cel roman. Dovezi muzicale scrise din acea epocă nu s-au păstrat, fapt care îngreunează reconstituirea arhetipului cîntării. În primele stadii ale genezei, mişcarea ritmico-melodică s-a desfăşurat într-un spaţiu relativ limitat. După C. Brăiloiu, „...pentru a dura în amintire, muzica populară trebuie să utilizeze scheme inflexibile. Dar pentru a rămîne o «artă a tuturor», ea trebuie să permită adaptarea acestor scheme, forţamente sumare, la infinitatea temperamentelor individuale : este variaţia pe care scrisul o anihilează. Variaţia ne face să înţelegem, pe de altă parte, prin ce procedee îşi realizează muzica populară marile sale efecte, cu mijloace relativ reduse ; exploatarea lor intensă sau chiar (cred că am arătat-o) propriu-zis sistematică îi ţine loc de bogăţie" [2]. Astfel, la temelia noii muzici româneşti, se află un număr de formule, de idei muzicale stratificate şi acceptate de întreaga populaţie. Acestea au declanşat ulterior, prin intermediul variaţiei, o ţesătură luxuriantă de derivate, legate între ele prin fibre mai mult sau mai puţin perceptibile auditiv, dar uşor demonstrabile pe cale teoretică.

Muzica românească se identifică în perioada formării poporului român cu ceea ce se numeşte astăzi muzica populară, desigur în forma în care aceasta s-a găsit în respectivul moment.

Dacă drumul etnogenezei muzicii româneşti parcurge într-adevăr aceleaşi traiectorii ca şi formarea poporului român, atunci este de subliniat faptul că muzica noastră, imediat după cristalizare, apare calitativ diferită de muzica traco-geto-dacilor şi de cea a romanilor. Contopirea celor două filoane într-unul

---

[1] *Istoria literaturii române.* Sub redacţia lui G. Călinescu, vol. I, Bucureşti, Ed. Academiei Române, 1964, p. 14.

[2] Brăiloiu, C. *Folclorul muzical.* În : *Opere,* vol. II, tradus şi prefaţat de E. Comişel. Bucureşti, Ed. muzicală, 1969, p. 127.

superior, român, echivalează de fapt cu dispariţia lor sau cu încetarea de a mai acţiona în stare pură a unuia dintre izvoare, aşa cum atît limba geto-dacilor, cît şi latina, prin contopire, cu cîştig de cauză pentru a doua, se autoelimină. Elementul muzical traco-geto-dac deţine supremaţia în procesul zămislirii muzicii române, dominînd categoric asupra componentului latin, ce-şi exercită prezenţa în cîntece mai mult prin limbă.

Un argument edificator în sprijinul acestei afirmaţii îl reprezintă dansurile sau jocurile, care, nefiind legate de text, vehiculînd un limbaj universal valabil, s-au perpetuat fără să fie nevoie să se adapteze la structura unei limbi. Natural, şi asupra dansurilor s-au exercitat influenţe, îndeosebi romane. Muzica romană însă, ca şi cea traco-dacă, a dispărut, în timp ce dansurile populaţiei din romanitatea orientală au răzbit peste vitregia timpului. Aşadar, dansurile păstrează cel mai autentic tradiţia traco-geto-dacă. Cum raportul de rudenie dintre melodiile jocurilor şi melodiile cîntecelor (cu text) este foarte apropiat, putem evalua, cu rigorile comparaţiei muzicale, gradul supremaţiei elementului străvechi în procesul etnogenezei muzicale.

În esenţa sa, muzica românească se defineşte printr-o structură cantabilă, chiar şi în piesele instrumentale, caracteristică atribuită de prezenţa activă a textului, cît şi de funcţia orală. Melodia se edifică de regulă pe o celulă tematică succintă, care de obicei însumează generalizat expresia întruchipată. Prezenţa celulei embrionale, a idiomului tematic, nu exclude alăturarea unor altor formule melodice cu rol complementar. Mobilul lor în multe cazuri îl regăsim în principiul organizării variaţionale. Bogăţia melodică la care concură numeroase ornamente este dublată de o infinită varietate ritmică şi metrică. Cîntecului românesc îi este tipic modalismul, adică organizarea în cadrul modurilor naturale, de natură diatonică. Cromatismul se pare că îi este, în acest punct de pornire al evoluţiei, prea puţin caracteristic. Va cîştiga teren în decursul istoriei, mai ales în contact cu muzica filo-orientală. Prin arhitectonică, cîntecul românesc profesează o flexibilitate care respinge încorsetările apriorice, desfăşurînd o debordantă fantezie constructivă, amintind maniera caracterului improvizatoric. Spunem manieră, deoarece la origine se află o logică formală extraordinar de riguroasă. Românul preferă în cîntec să-şi încadreze simţămintele în forme succinte, repugnîndu-i discursul fluid fără reliefuri pregnante. De aceea, cîntarea noastră, chiar şi doina sau balada, preferă structuri simetrice, nu prea extinse, admiţînd adeseori repetarea, reluarea obsedantă a aceluiaşi idiom tematic. Laconismul construcţiei, dar nicidecum sărăcia sa, înseamnă practic o extindere a diversităţii procedeelor către alţi parametri : modal, melodic, ritmic, metric, agogic, intrumental. Bogăţia muzicii populare româneşti oferă o asemenea varietate de procedee, încît, spre a ne referi la un singur domeniu, ar trebui să extragem pentru fiecare gen folcloric, în parte, zeci de formule motivice fundamentale, melodice şi cadenţiale, care, la rîndul lor, generează o infinită gamă de variante [1].

---

[1] Vezi : Ciobanu, Gh. *Formule melodice în cîntecul popular,* manuscris. Bucureşti, 1954, Bibl. Uniunii compozitorilor ; Nicola R. Ioan, Szenik Ileana, Mîrza Traian. *Curs de folclor muzical,* partea I. Bucureşti, Ed. didactică şi pedagogică, 1963 ; Comişel, Emilia. *Folclor muzical.* Bucureşti, Ed. didactică şi pedagogică, 1967.

Muzica românească populară, odată cristalizată, va deveni factorul autonom, stabil şi determinant în perioadele istorice următoare. De la acest tezaur vor porni liniile directoare ale muzicii româneşti, religioase şi laice, amatoare şi profesioniste, permiţînd imbolduri regeneratoare şi totodată asigurînd coloana vertebrală a fiinţei noastre muzicale, care nu s-a aplecat în faţa multor direcţii gătite frumos din afară, care au cruţat-o sau au recurs la forţă pentru a o subjuga. Robusteţea şi demnitatea muzicii folclorice, întemeiate pe un zăcămînt artistic inestimabil, au făcut ca din toate momentele dramatice cu care a fost confruntată să iasă mai puternică. Muzica populară românească, prin originalitate, densitate şi farmec, a fost şi rămîne un nesecat izvor dătător de viaţă şi biruinţă.

ÎNCEPUTURILE MUZICII CREŞTINE LA PROTO-ROMÂNI

Pînă la încheierea procesului de etnogeneză, începutul veacului al X-lea, creştinismul daco-roman a trecut prin mai multe faze, cu implicaţii nemijlocite asupra muzicii.

Faza precreştină sau a creştinismului ilegal pare a data din momentul pătrunderii legiunilor romane pe teritoriul Daciei. În rîndul trupelor, s-ar fi aflat adepţi ai noii religii, care, de la om la om, predicau şi răspîndeau credinţa lor. Prigoanele dezlănţuite de împăraţii romani împotriva creştinilor se extind şi asupra spaţiului nord-dunărean, ceea ce demonstrează existenţa lor în aceste ţinuturi. Pînă în secolul al IV-lea, mărturiile despre răspîndirea creştinismului nu sînt numeroase şi nici concludente. Consemnăm afirmaţii contradictorii despre pătrunderea creştinismului : cea a apologetului creştin Tertullian susţine că pe la anul 200 creştinismul avea adepţi la daci ; scriitorul ecleziastic Origene, cinci decenii mai tîrziu, precizează tocmai contrariul, că Dacia nu cunoaşte Evanghelia [1]. În penuria probelor, asemenea contraziceri demonstrează existenţa fenomenului în cauză. Este greu de admis ca noua doctrină, ce iradiază cu intensitate sporită în acea vreme, să nu fi ajuns şi la Dunăre. O dată adoptată, fie şi de un număr restrîns de locuitori, trebuie să admitem că în rugăciunile lor cîntecele erau nelipsite. Credem că nu poate fi vorba de preluarea unor imnuri şi cîntece sacre păgîne, din ritualurile dacilor adresate zeului Zamolxis sau din practica romană în cinstea zeilor, ca Jupiter, deoarece noua religie desconsidera credinţele anterioare. Prin urmare, o dată cu răspîndirea creştinismului s-au lansat şi procedee specifice de cîntece adoptate dintr-un repertoriu străvechi. George Breazul indică trei izvoare ale muzicii creştine : muzica templelor iudaice şi a sinagogilor, antichitatea muzicală elenă şi instinctul muzical al poporului care primea botezul [2]. Dacă urmărim drumul muzicii creştine, într-adevăr deducem că originea sa se află mai întîi în practica ebraică. Curînd ajunge în Imperiul roman şi în Grecia, care din anul 146 fusese transformată în provincie romană.

---

[1] Pippidi, D. M. *Contribuţii la istoria veche a României,* p. 481—482 ; Panaitescu, P. P. *Introducere la istoria culturii româneşti.* Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1969, p. 96.

[2] Breazul, George. *Muzica primelor veacuri ale creştinismului,* manuscris, ciclu de conferinţe ţinute la Radio-Bucureşti.

Aici, psalmii, imnurile şi cîntecele de origine ebraică cunosc redimensionarea filtrată prin prisma muzicalităţii şi tradiţiei greceşti, respectiv romane [1]. Pătrunzînd pe teritoriul ţării noastre, pe Valea Dunării, venind prin porturile Mării Negre din Grecia şi din Peninsula italică, muzica religioasă va cunoaşte o nouă transfigurare atunci cînd se va înscrie în perimetrul danubian. Populaţia care nu cunoştea scrisul şi cititul cerea melodii uşor de reţinut. Or, pentru aceasta, ctitorii religiei îşi dau seama că au sorţi de izbîndă dacă textele sfinte circulă pe melodii deja cunoscute de masele credincioşilor, fapt pentru care se recurge la cîntece străvechi din repertoriul autohton sau se împrumută figuri melodice creştine ce vor fi prelucrate, tratate în spiritul canoanelor muzicale îndrăgite şi accesibile. Recurgîndu-se la tipuri melodice cunoscute, simplificate la maximum, în acea perioadă nici nu se reclamă cu stringenţă notarea cîntecelor religioase, ceea ce explică absenţa manuscriselor şi a monumentelor sonore.

După oficializarea religiei creştine în Imperiul roman (Edictul de la Milan, anul 313), se înscrie o nouă fază a muzicii cultice în Dacia. De unde înainte creştinismul fusese o mişcare populară, situată pe poziţii protestatare, după recunoaştere, este transformat într-o doctrină aflată în slujba intereselor Romei. În straie nedeghizate, religia se răspîndeşte în toate mediile şi localităţile dacice, într-o formă care pare să fi contribuit masiv la adoptarea atît a noii credinţe, cît şi a limbii latine, deci la opera de romanizare. Dualitatea creştinismului, filolatin şi filogrec, care se înregistrase încă din faza anterioară se rezolvă în favoarea primului, mărturie fiind în primul rînd terminologia de specialitate pe care o vehiculează limba română. Prin intermediul creştinismului latin, proto-românii au stabilit legături cu centrul şi vestul Europei, înscriindu-se de la începutul dezvoltării sale în vechea civilizaţie a continentului nostru [2].

Cîntecele latine de cult au fost răspîndite în părţile noastre în cele mai variate straturi sociale, influenţînd asupra felului de cîntare, depăşindu-se graniţele stratului religios. Cum altfel s-ar găsi motivare cauzală înrudirilor dintre vechea muzică romană cultică şi creaţia folclorică românească, îndeosebi colindele, transmise pe cale orală veacuri la rînd ? Numai pătrunderea în adîncurile conştiinţei populaţiei autohtone a formulelor arhaice psalmodice şi imnice poate justifica păstrarea cu sfinţenie în melosul popular a fondului melodic străvechi, nealterîndu-se în substanţa sa nici în conjunctura unor condiţii adeseori potrivnice sau tendinţe înnoitoare care încercau să modifice tiparele încetăţenite. Iar adoptarea cîntării rituale în limba latină pare să se întemeieze pe asemănările sau conexiunile pe care articulaţiile noi le aveau cu organizarea preromană de rezonanţă tracică. Infiltrarea atît de puternică a muzicii religioase în păturile largi are darul să atragă atenţia asupra caracterului popular rustic al creştinismului, păstrîndu-se rituale străvechi şi realizîndu-se în acest mod o punte între

---

[1] În privinţa înrudirii muzicii ebraice cu muzica de cult din Imperiul roman şi cu cîntarea gregoriană, a se vedea : Gastoué, Amédée. *Les Origines du Chant Romain*. Paris, Alphonse Picard et fils, Ed., 1907 ; Idelson, A. Z. *Gesänge der Babylonischen Juden.* Jerusalim, Herz, 1922 ; Wellesz, Egon. *A. History of Byzantine Music and Hymnography.* Second Edition. Oxford at the Clarendon Press, 1961 ; Breazul, George. *Muzica primelor veacuri ale creştinismului ;* Ciobanu, Gheorghe. *Muzica bizantină.* În : *Studii de muzicologie,* vol. VI, Bucureşti, Ed. muzicală, 1970.

[2] Panaitescu, P.P. Op. cit., p. 102.

trecut şi prezentul acelor vremuri. De aici derivă şi caracterul larg accesibil al muzicii cultice, în accepţiunea răspîndirii sale pe linie orizontală şi frecvenţei în viaţa cotidiană, prin interpretare. Romanitatea muzicii cultice presupune afirmarea unor valori umane care să confere atribute definitorii domeniului respectiv, prin intermediul scrisului. Concret, ar însemna să invocăm manuscrise în limba latină sau în latina vulgară în perioada românizării, or asemenea argumente nu se păstrează. De altfel, muzica bisericească nu cunoaşte în general lucrări scrise, cărţi de cîntece pînă în secolul al VIII-lea, ceea ce înseamnă că românii nu au o situaţie specială.

Se consideră că s-au folosit latina şi literele sale în scrierea cărţilor aparţinînd ritului bisericii romane în perioada secolelor II-X [1]. Rezultă deci că, din punct de vedere al cîntării bisericeşti, s-au efectuat legături strînse cu ritul latin, ceea ce înseamnă că s-au adoptat genuri şi formule melodice cîntate în limba latină sau latina vulgară. Anii de maximă înflorire ai acestei filiaţii se circumscriu către sfîrşitul secolului al IV-lea, după care, slăbind legătura cu imperiul, cîntările înregistrează o traiectorie descendentă, mergînd pînă la o totală estompare, datorită fuziunii tot mai strînse cu cultura creştină de orientare grecească, bizantină.

Creştinismul latin din Dacia nu a fost puternic, deoarece nu avea sprijin în forme organizatorice, într-o ierarhie ce mergea pînă la concursul statului, aşa cum se întîmplă în alte ţări. Religia proto-românilor era instinctivă, fapt pentru care adeseori a fost denumită populară. În consecinţă, nebeneficiind de o formă superioară, la care se adaugă instabilitatea politică datorită migraţiilor neîncetate, nu s-au putut întemeia lăcaşuri durabile, care să constituie în acelaşi timp focare de cultură, şcoli de scris, citit şi cîntări. Aşa cum a fost, creştinismul danubian îşi are rolul său şi calea sa proprie, cu reflexe demne de reţinut în compartimentul muzical.

Momentul atingerii cotei celei mai ridicate a legăturii cu autoritatea ecleziastică romană coincide cu afirmarea unei figuri de reală importanţă pentru muzică, episcopul Niceta de Remesiana (sec. IV-V), autorul unei scrieri, inclusiv muzicale, despre originea căruia se crede că ar fi dacă. Vom reveni asupra personalităţii sale, mai tîrziu ; ceea ce dorim să relevăm acum se referă la faptul că biserica Daciei romanizate contribuie prin Niceta la îmbogăţirea patrimoniului cultural din acea vreme. Astfel, cultura Daciei nu a fost pasivă, doar receptatoare de sugestii, ci a produs şi oferit la rîndul ei valori şi idei de natură muzicală.

Curentul muzicii ecleziastice de origine greacă va exercita o influenţă puternică asupra muzicii de cult de la nordul Dunării, concurînd din ce în ce mai primejdios cîntarea creştină de tip latin. Focarul noii influenţe îşi are reşedinţa la Constantinopol, denumit anterior Bisantium sau Bizantis, materializare administrativă a ideii lui Constantin cel Mare, care, în anul 330, inaugurează solemn, într-un fast strălucitor, capitala Imperiului roman de răsărit, atribuindu-i numele său. După divizarea Imperiului în cel de Apus şi cel de Răsărit, efectuată în anul 395, tradiţia elenistică din acest centru va cîştiga teren, reuşind în secolul V, sub Justinian, să se impună într-o manieră ce se voia continuatoare a marilor tradiţii culturale şi umaniste ale antichităţii greceşti. De fapt, Constantinopolul devine un centru cultural în care se împletesc cele mai diverse idei şi tendinţe,

---

[1] Vîrtosu, Emil. *Paleografia româno-chirilică.* Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1968, p. 21-29.

provenind din ţinuturile Palestinei, Siriei, Iranului, Libanului, Greciei, Romei. Într-un fel, aici se confruntă sau armonizează cele mai vechi şi noi concepţii ale Orientului şi Occidentului, căpătînd o individualitate specifică grandoarei şi fastului pe care-l reclamau corifeii imperiului. Statutul bisericii orientale se bucura de o temeinică organizare, fiindu-i asigurat concursul instituţiilor administrative pentru cooptarea de noi supuşi. În acest cadru, se înfiinţează episcopii în sudul Dunării cu rază de acţiune asupra nordului. Se duce o susţinută campanie pentru dobîndirea sferei de influenţă asupra locuitorilor stăpînitori ai spaţiului carpatin, care continuau să profeseze religia în limba latină. Deoarece nimeni în afară de cei din Bizanţ nu-i revendica şi nu le furniza o doctrină evanghelică autoritară, din secolul VI dominaţia acestora se resimte tot mai puternic, deşi nu cuprinde toate ţinuturile şi localităţile. Către secolul al VIII-lea, este cert că în multe lăcaşuri se adoptase limba greacă pentru serviciul divin şi, o dată cu ea, muzica aferentă. Se restabilesc în acest chip, într-un context istoric şi poetic nou, legături vechi, din vremea cînd funcţionau punţile dintre culturile traco-geto-dacilor şi a vechii Ellade. Procesul introducerii ritului grec trebuie să fi întîmpinat o vie rezistenţă datorită limbii pe care nu o înţelegeau credincioşii. Pare mai plauzibilă versiunea cunoaşterii şi adoptării limbii greceşti doar în cercuri restrînse, în special cele care fiinţau în jurul unor biserici. În privinţa muzicii, aceasta pare să fi avut un atu în plus faţă de limbă ; apropierile cîntării bizantine de cea romană nu defavorizau, ci, dimpotrivă, constituiau factori care permiteau, acolo unde a avut loc, adoptarea cîntării bisericii orientale. Aşadar, o lungă perioadă cîntarea cultică a cunoscut o dublă existenţă, cu influenţe paralele, latină şi greacă. Acestea s-au concurat, apoi s-au completat reciproc, identificîndu-se în curentul bizantin de limbă greacă dominant în secolul al IX-lea. O mărturie a acestei realităţi pe teritoriul nostru o prezintă şi *Lecţionarul evanghelic,* asupra căruia vom reveni mai tîrziu.

Aderarea la cultura bizantină, după anul 527, în timpul lui Justinian, la acea formă de gîndire şi expresie artistică legate de istoria şi viaţa spirituală a lumii ţărilor Orientului apropiat şi balcanice, a însemnat pătrunderea în sfera de circulaţie valorică a uneia dintre cele mai avansate manifestări. Civilizaţia greacă renaşte în mediul propice al Constantinopolului, dornic să opună Occidentului primatul său în toate domeniile activităţii politico-sociale, şi continuă să exercite o percutantă forţă de iradiere. Alături de arhitectura, pictura şi literatura bizantină, muzica a introdus în tezaurul universal genuri şi forme de o valoare care i-a infuzat atributele perenităţii peste veacuri. Imnurile, troparele şi condacele bizantine au răsunat sute de ani, menţinînd trează o ancestrală tradiţie, reevaluată şi reaşezată pe temeiuri noi, contemporane acelor vremuri şi mentalităţi. Bogăţia lor emoţională şi ideatică, rînduiala cîntărilor şi monumentalismul ceremoniilor muzicale l-au impresionat într-aşa măsură, în anii stagiului la Constantinopol, pe acela care va deveni papa Grigore cel Mare, sistematizatorul şi legiuitorul cîntării Bisericii romane, ce a guvernat întreaga Europă apuseană pe linie muzicală secole la rînd, încît l-au determinat să împrumute şi să introducă practici bizantine, fapt pentru care a fost acuzat feroce că elenizează religia Romei [1].

---

[1] Petrescu, I. D. *Aspecte şi probleme ale muzicii bizantine medievale.* In : *Studii de muzicologie,* vol. I. Bucureşti, Ed. muzicală, 1965, p. 108.

Muzica bizantină poartă pecetea universalităţii, exprimată într-un „cod“ ce nu cunoaşte graniţe şi nu reprezintă monopolul capitalei imperiului. Dimpotrivă, muzica bizantină însumează contribuţiile reunite într-un tipar specific simţirii orientale, venite din ţinuturi diferite. Întreaga comunitate aflată sub influenţa bizantină contribuie la edificarea unei cîntări unitare, capabilă să obţină, în virtutea generalizării unor formule structurale, aderenţă şi răspîndire. Fiind prin caracterul său universalistă, muzica bizantină nu revendică paternităţi atunci cînd este vorba de teritoriile în care a controlat cîntarea ecleziastică. Ca atare, muzica bizantină, cu autorii săi, indiferent de originea lor, datorită interpretării şi stratificării tradiţionale, aparţine în egală măsură sirienilor sau grecilor, românilor şi libanezilor. Fenomenul este similar şi în zona influenţei cîntării gregoriene, care, de asemenea, nu cunoaşte încă individualitatea naţională. Potrivit acestei situaţii, muzica religioasă a proto-românilor are suficiente puncte comune cu muzica altor popoare pentru a nu putea fi atestat cu precizie cui aparţine iniţial şi totodată face parte integrantă din fiinţa sa culturală, deoarece a existat secole în şir ca o componentă organică a afirmării artistice. În lumina acestui raţionament, melodiile bizantine sînt deopotrivă universale şi proto-române, putînd fi incluse în rîndul capodoperelor care au reprezentat cultura acelei epoci. Favorizează această aserţiune şi cuantumul de specificitate pe care l-a inserat contribuţia autohtonă la marea tradiţie a muzicii bizantine. Cu timpul, se va manifesta o accentuată tendinţă de diversificare, pentru a ieşi de sub controlul centrului autoritar, fapt ce va favoriza absorbirea unor articulaţii autohtone, care vor conferi muzicii o amprentă naţională.

Merită reţinut faptul că istoria consemnează perioade în care, datorită unor împrejurări politice, se restrîng sau se întrerup legături muzicale statornicite anterior. Astfel, către sfîrşitul veacului al VII-lea, bulgarii s-au interpus între teritoriul ţării noastre şi centrele Imperiului bizantin, anihilînd contactele anterioare. Acestea vor fi reluate şi intensificate după creştinarea bulgarilor.

Se mai remarcă un fapt major. Pînă în secolul al X-lea, proto-românii, neavînd o organizare statală, nu aveau aşezată nici organizarea bisericească după modelul stabilit în alte ţări, unde statul, sprijinindu-se pe biserică, o încuraja. Pe teritoriul Daco-Romaniei, organizarea bisericească pare să fi avut un caracter ce se întemeia pe iniţiative individuale şi conjuncturi vremelnice, nicidecum pe o putere statală. Derivă din această particularitate o anumită dezorganizare sau o mai mare flexibilitate în manifestările cultice. Cu toate acestea, este de presupus că proto-românii cunosc şi păstrează canoanele muzicii religioase de circulaţie bizantină. Premisa aceasta rămîne valabilă chiar şi în situaţia în care documentele nu sînt prea edificatoare. Dat fiind epoca, intemperiile politice, migratoare, să nu ne bizuim numai pe fondul documentar, ci să deducem trăsături şi ipostaze prin analogie cu ceea ce se ştie despre cultura popoarelor cu care noi am fost în strînse legături.

După creştinarea bulgarilor sub ţarul Boris (anul 864), condiţie a păcii în urma înfrîngerii suferite de aceştia în lupta cu oştile împăratului de Răsărit, se produce o ofensivă a limbii slavone pentru dominarea ritualului bizantin, ofensivă care se extinde şi asupra teritoriului Daciei. Aşadar, o nouă fază în istoria muzicii bisericeşti survine, după ce se consolidează creştinismul la bulgari şi se instituie forme organizatorice care să asigure cadrul expansiunii sale. Despre o asemenea acţiune nu poate fi vorba decît după consolidarea noii credinţe pe plan intern, la

bulgari, prin urmare pe la mijlocul secolului al IX-lea. Proto-românii aveau credinţa cu mult înaintea bulgarilor (proto-bulgarilor) ; ba mai mult, atunci cînd aceştia s-au aşezat în provinciile nord-dunărene, au beneficiat de concursul populaţiei locale la opera de însuşire a religiei. În anul 870 are loc la Constantinopol festivitatea care consfinţeşte aderarea Bulgariei la Biserica Răsăritului, în prezenţa unor ierarhi greci şi romani, precum şi a solilor bulgari [1]. Lui Ciril şi Metodiu i se datorează traducerea cărţilor de cîntări în limba slavonă, folosind, din secolul X, aşa-numitul alfabet cirilic. Limba slavonă şi acest sistem de scriere vor deveni şi pentru români limbă oficială, în care se scriau cărţile, hrisoavele şi letopiseţele, în care se cînta liturghia cu melodiile sale [2]. Fenomenul poate surprinde la prima vedere, deoarece este greu de înţeles cum un popor romanic să renunţe la limba latină în favoarea unei limbi neînţelese de popor, împrumutată de la slavi. Adevărul este că slavona, o limbă literară cu numeroase influenţe, bulgare, bizantine, greceşti, sîrbeşti, ucrainene, nu a fost niciodată răspîndită la noi în masele largi, ci numai ca limbă oficială a cancelariilor şi bisericii, avînd circulaţie din secolul X şi pînă în secolul XVII. Slavona va fi introdusă în locul limbii greceşti în serviciul divin, fiind adoptată de comunităţile creştine care-şi vedeau epicentrul în capitala Imperiului bizantin. Cu toate acestea, cultura şi limba greacă continuă să aibă prozeliţii săi în cadrul aceluiaşi mediu bizantin, avînd chiar o pondere mai însemnată, pînă în secolele XIII-XIV, decît slavona.

Paradoxal, limba latină, de care am fi avut toate motivele să fim indestructibil legaţi, deţine o mică greutate în cîntecul popular şi bisericesc al românilor. După stabilirea ungurilor în Transilvania, secolul al X-lea, şi apoi a coloniştilor germani, două veacuri mai tîrziu, cîntarea în latină se afirmă şi în ritualul bisericesc roman sub jurisdicţia căreia se află naţionalităţile ce vor convieţui alături de români, contribuind la edificarea unei culturi autohtone. Latina va fi folosită în cancelariile domneşti şi în şcolile din Moldova. În Transilvania, în mediul cultural românesc, latina a continuat să rămînă în vigoare, urmată în ordinea importanţei de limba greacă [3].

Cîntarea în limbile greacă şi slavonă din cadrul bisericii româneşti adoptă formele şi genurile muzicale existente pînă atunci, ceea ce oferă temeiul susţinerii continuităţii elementului tradiţional. Judecînd după numărul manuscriselor în limbile slavonă şi greacă transmise pînă la noi, rezultă că pe teritoriul României majoritatea copleşitoare aparţine celei din urmă. Cultura slavonă va conferi dimensiuni inedite muzicii noastre. Apar atribute şi modalităţi ce vor instaura un aparat lexical, fără însă a putea înlătura şi substitui fondul străvechi de rezonanţă latină. Dintre cuvintele slavone cu implicaţii muzicale reţinem : vecernie, glas, stihoavnă, peasnă, sedelnă [4].

Privind retrospectiv drumul muzicii cultice din epoca formării poporului român, constatăm o anumită instabilitate ce se datorează fazelor amintite, gene-

---

[1] Panaitescu, P. P. Op. cit., p. 194.

[2] Ibidem, p. 195.

[3] Bârsănescu, Ştefan. *Pagini nescrise din istoria culturii româneşti (sec. XVI)*. Bucureşti, Ed. Academiei, 1971, p. 26—27.

[4] Ciobanu, Gheorghe. *La musique sacrée chez les Roumains.* Studiu dactilografiat, 1971, Bibl. Uniunii compozitorilor, p. 2.

rate de condiţiile specifice ale acestei părţi a Europei, în care populaţia autohtonă a trebuit să înfrunte torentul necontenit al migraţiei. Instabilitatea reperată a creat condiţiile pentru desăvîrşirea etnogenezei, ceea ce demonstrează, dacă mai era necesar, vitalitatea şi robusteţea elementului străvechi, traco-dacic, şi posibilitatea sa de a se regenera prin contactul cu lumea romană. Religia, ca şi muzica sa, a fost un instrument important în procesul etnogenezei, parcurgînd pînă în secolul X faze ce pot fi delimitate de limbile în care se oficia : latina, greaca şi slavona. N-ar fi exclusă nici o a patra, limba maternă a locuitorilor daco-romani, dar această posibilitate ipotetică are nevoie de argumentele pe care nimeni pînă astăzi nu le-a oferit. După epoca dominării cîntului latin, se afirmă paralelismul acestuia cu cîntarea greacă, adică muzica bizantină, ce va cîştiga prioritate, înregistrînd o înflorire necunoscută anterior, de care se leagă instaurarea unui sistem de cîntare cu legi şi norme riguros cristalizate, sistem ce se va afla la temelia unei prestigioase tradiţii. În sfîrşit, urmează convertirea la slavonism, menţinîndu-se însă atributele o dată instituţionalizate anterior. Numai că, afirmîndu-se în secolul X, muzica bizantină slavonă nu va intra în cîmpul vizual al atenţiei noastre atunci cînd vom diseca fenomenul muzical pentru a-l analiza, urmînd să devină obiectul cercetării în capitolele destinate muzicii epocii medievale.

Cum despre muzica religioasă de esenţă latină se identifică puţine puncte de reper, vom lua în consideraţie, în principal, fenomenul muzical bizantin, singurul capabil să definească profilul muzicii pînă la sfîrşitul primului mileniu. Nu înainte însă de a vedea cine a fost Niceta, reprezentant al muzicii sacre de tip latin, şi în ce constă contribuţia sa.

CÎNTAREA LATINĂ PREGREGORIANĂ ÎN DACIA. NICETA

Dintr-o vreme în care documentele şi chiar atestările sînt rarisime, ni se proiectează nobila personalitate a lui Niceta din Remesiana, despre care se susţine că a avut un rol covîrşitor în creştinarea daco-românilor [1]. Unul dintre cei mai importanţi autori care au scris despre Niceta, A. E. Burn, îl consideră a fi chiar originar din Dacia, numindu-l în acest sens *Dacian Niceta* (Dacul Niceta) [2]. Mai acreditată este însă denumirea Niceta din Remesiana, după localitatea din sudul Dunării (astăzi, Bela Palanka, Jugoslavia), unde a funcţionat ca episcop. Datele biografice sînt sărace. Se crede că a trăit între anii 336 sau 340 (?) şi 414. A legat o strînsă amiciţie cu cel ce va deveni Sfîntul Paul de Nola, de la care au rămas

---

[1] Vezi : Burn, A. E. *Niceta of Remesiana, His life and works.* Cambridge at the Univesity Press, 1905 ; Pârvan, V. *Contribuţii epigrafice la istoria creştinismului daco-român.* Bucureşti, 1911, 1935 ; Oţetea, A. *Istoria poporului român,* op. cit. ; Pippidi, D.M. lucrarea menţionată, studiul *Niceta din Remesiana şi originile creştinismului daco-român ;* Breazul, George. *Muzica bisericească românească.* În : *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. II. Bucureşti, Ed. muzicală, 1970 ; Ghircoiaşiu, R. *Contribuţii la istoria muzicii româneşti,* op. cit. ; Ciobanu, Gh. *La musique sacrée chez les Roumains,* op. cit.

[2] Breazul, G., în studiul citat, la pag. 24, scrie despre originea lui Niceta : „el însuşi daco-român".

două scrisori în versuri, furnizînd preţioase referiri asupra lui Niceta, referiri care, în egală măsură cu aspectele plauzibile, dau loc unor controverse sau interpretări contradictorii [1]. Este însă indiscutabil că Niceta era pentru timpul său şi ţinuturile dunărene o personalitate cu un impresionant orizont cultural, de formaţie latină. Felul în care cunoştea limba latină, ca şi profunzimea cu care stăpînea domeniul teologic pledează pentru ţinuta sa profesională de tip apusean. Ca toţi cărturarii acelor vremuri, Niceta a demonstrat multilateralitatea priceperii şi talentul său, permiţîndu-i să se manifeste pe tărîmul muzicii în dubla postură : de teoretician şi de creator. În acest fel se păstrează mărturii scrise despre chipul muzicii creştine latine din secolul al IV-lea, cunoscute de către locuitorii episcopatului lui Niceta, care exercita o puternică influenţă asupra nordului Dunării, adică asupra proto-românilor. Din păcate, nu putem indica pînă unde anume se întindea această influenţă. Oricum, apare peremptoriu că muzica profesată de Niceta aparţine fondului muzical al Daciei romane. După Paul de Nola, Niceta are marele merit că îi învaţă pe supuşii săi, aşa-zişii „barbari", să „cînte cu inima romană pe Hristos" [2].

De laudae et utilitate spiritualium canticorum quae fiunt in ecclesia christiana ; seu De psalmodiae bono [3] este titlul unei lucrări, mai degrabă al unor îndrumări, asupra folosirii cîntării psalmilor semnate de Niceta. Se întîlnesc consideraţii ce afectează natura adevărată a cîntării religioase : cum se cuvine a se cînta şi formele muzicii creştine. Ca şi în alte scrieri asemănătoare, reflecţiile se intercalează în pasaje cu caracter biblic, arătînd, spre exemplu, că David, creatorul unui tezaur de cîntări, a fost căpetenia cîntăreţilor *(princeps cantorum)*.

Muzica în concepţia lui Niceta trebuie să fie apolinică, lipsită de orice urmă de senzualism şi afectare. Sobrietatea şi piozitatea sînt însuşirile nelipsite ale unei cîntări cuviincioase. Nimic din ceea ce ar putea distrage atenţia de la scopul urmărit nu se recomandă a se utiliza în muzica religioasă. Cele mai anatemizate sînt elementele exterioare, teatrale — pentru că muzica este un limbaj menit a înrîuri asupra oamenilor prin puterea sa de expresie şi convingere. În acest context, psalmii contribuie la edificarea şi mîngîierea creştinilor. Dar pentru atingerea acestui deziderat, este necesar să nu se cînte numai cu vocea şi fără „simţirea inimii" [4].

„Noi trebuie — spune Niceta — să cîntăm, să psalmodiem şi să lăudăm pe Dumnezeu mai mult cu sufletul decît cu glasul nostru. Să mă înţeleagă tinerii şi să ia aminte cei care au datoria de a cînta psalmi în biserică : trebuie să cîntăm lui Dumnezeu cu inima, nu cu glasul. Să nu umblăm a îndulci gîtul şi larinxul

---

[1] Vezi Pippidi, D.M., studiul citat.

[2] Alexe, C. Ştefan, în lucrarea de doctorat, *Sfîntul Niceta de Remesiana şi ecumenicitatea patristică,* publicată în *Studii teologice,* Revista Institutelor teologice din Patriarhia Română, Seria II, An XXI, nr. 7—8, 1969, arată, la pag. 472, că Paul (Paulin) de Nola îl laudă pentru misiunea pe care o întreprinde în partea răsăriteană a Europei : „Într-un ţinut necunoscut al lumii, barbarii învaţă prin tine să cînte cu inima romană pe Hristos..."

[3] Gerbert, Martin. *Scriptores ecclesiastici De Musica Sacra potissium,* 3 vol., Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1963, p. 9. Traducerea titlului : Despre lauda şi folosul cîntecelor spirituale care se practică în biserica creştină ; sau Cîntarea (psalmodierea) bună.

[4] Gerbert, M. Op. cit., p. 11.

cu băuturi dulci cum fac tragedienii pentru ca să se audă înflorituri şi cîntece ca la teatru..." [1]

Niceta recomandă cum să fie cîntarea în biserică, intonată de mulţime potrivit unor reguli riguros stabilite : „Vocea noastră, a tuturor, să nu fie discordantă, ci armonioasă. Nu unul să o ia înainte în chip prostesc, iar altul să rămînă în urmă, sau unul să coboare vocea, iar altul s-o ridice, ci fiecare este invitat să-şi încadreze vocea, cu umilinţă, între glasurile corului care cîntă laolaltă ; nu ca cei care ridică glasul sau o iau înainte să iasă în evidenţă în chip necuviincios, ca spre o ostentaţie prostească, din dorinţa de a plăcea oamenilor [2].

Niceta recomandă să se cînte pe o singură voce de către mulţimea credincioşilor, şi cît mai mult psalmii, pentru că numai astfel se memorizează şi se îndrăgesc : „... *penetrat anima, cum delectat. Facile psalmi memoria retinetur ; si frequenter psallantur et quod legis austeritas ob humanis mentibus extorquere, non poterat, hi per dulcedinem cantionis excludant*" [3].

Carminum thesaurus, consemnat în cadrul scrierii *De psalmodiae bono*, este alcătuit din : *hymnorum, laude, mysterio, psalmorum (psalmis), cantionem (cantationem), spiritualia cantica.* Se determină şi mai exact genul după conţinutul emoţional : *psalmus tristes, canticum triumphale, terrificum carmen* şi *carminibus suavi medicamenti (meditantium).* Confruntînd aceste genuri cu cele aflate în repertoriul roman din ţările europene occidentale, vom surprinde că nu coincid întru totul, ceea ce ne îndreptăţeşte să admitem că ar putea fi la mijloc un specific aparte. Imnuri, psalmi, laude, desigur, circulau pretutindeni, cu variante melodice ce confereau nota caracteristică ; dar în secolul al IV-lea, noţiunile *cantionem, terrificum, carmen, spiritualia cantica* par a avea o rază de răspîndire circumscrisă. Nedispunînd de mostrele muzicale ale acestor genuri pentru a defini exact profilul lor, este evident că aceste consideraţii nu pot fi demonstrate. Cert este că aceste cîntece sau genuri pe care le precizează Niceta nu prezintă o înlănţuire coerentă, ceea ce înseamnă că tiparul muzical al missei nu era încă definitivat. În biserica ambroziană şi mozarabică, psalmii şi laudele mai intră în componenţa missei, în rest, sînt alte cîntări.

Deosebit de important este faptul că în cîntarea latină pregregoriană se recunoaşte influenţa muzicii estului european ca fiind extrem de puternică ; mai pregnant manifestîndu-se în cîntarea ambroziană şi mozarabică [4]. În spaţiul estic al cîntării latine pregregoriene se aflau şi proto-românii. Niceta rămîne cel mai proeminent reprezentant al respectivei modalităţi de cîntare latine est-europene. În acest context, un fapt atrage atenţia : cîntecul mozarabic, avînd locul de origine Spania, este atribuit în primele sale ipostaze vizigoţilor, susţinîndu-se că au

---

[1] *De psalmodiae bono,* XIII, traducerea dată de Alexe, C. Ştefan în lucrarea citată, p. 552.

[2] Ibidem, p. 553—554.

[3] *De psalmodiae bono.* Traducerea : „...pătrund în inimă, fiindcă îl delectează. Este uşor de reţinut psalmii ; dacă se cîntă în mod frecvent şi deoarece austeritatea legii nu putea să-i scoată din minţile oamenilor, aceştia s-au impus prin plăcerea cîntecului".

[4] Higini, Anglés. *Latin chant before St. Gregory.* În : *The New Oxford History of Music.* Edited by Dom Anselm Hughes, vol. 2, Oxford University Press, London..., 1954, p. 81.

fost contaminaţi de civilizaţia păgînilor din Imperiul roman între secolele I şi V [1]. Cum vizigoţii n-au fost străini de mediul ţării noastre, în care s-au aflat între anii 295 (297) şi 376, devine posibilă teza stabilirii unor reciproce influenţe. Pe teritoriul Daciei romane s-au întreprins numeroase tentative, prin misionari, de încreştinare a vizigoţilor, dar care nu au dat rezultate. Abia în imperiu, în anul 376, ei adoptă în masă creştinismul [2]. Anterior, un grup de conducători vizigoţi au trecut la creştinism în scopul dobîndirii unor privilegii [3]. Deci, o parte din vizigoţi, formal sau nu, fuseseră convertiţi la creştinism din Dacia romană. Ca atare, putem admite că au preluat, o dată cu credinţa, şi cîntece, pe care le-au dus cu ei pînă în Peninsula Iberică. Chiar şi păgînii vizigoţi au putut recepta melodii dace, bisericeşti sau laice, care să fi jucat un rol anume în configuraţia muzicii vizigoţilor, trasînd urme cu consecinţe în viitorul cîntării lor. Evident, enunţările prezente au nevoie de argumente în plus, pe care în prezentul volum nu le urmărim. Demnă de reţinut rămîne ipoteza posibilei punţi muzicale dintre români şi spanioli prin intermediul vizigoţilor, care pare capabilă să explice, fie şi neintegral, originea asemănărilor structurale şi de atmosferă dintre unele melodii ale celor două ţări.

Să ne întoarcem la Niceta, pentru a-i cunoaşte moştenirea muzicală. Alături de scrierea *De psalmodiae bono*, avînd un caracter teoretic, instructiv, se remarcă compoziţia de o inestimabilă valoare, dat fiind expresia şi vechimea sa, *Te Deum laudamus (Pe tine te lăudăm)*, a cărei paternitate în mod unanim i se atribuie [4].

Prin întreaga sa atmosferă şi configuraţie muzicalo-poetică, *hymnus dominicalis Te Deum laudamus* este un imn ce indică tipul cîntării în Biserica protoromână la începutul creştinismului latin. Sub aspect literar, autorul recurge la proza ritmică denumită ulterior *Cursus Leoninus*, în care cadenţele se orînduiesc nu după cantitatea silabelor [5]. Se are în consideraţie distribuirea periodică a accentului ritmic. Versificaţia aceasta presupune o metrică specială, de o muzicalitate desăvîrşită prin cadenţarea izomorfă a accentelor. Este foarte probabil că acest tip de imnodie latină în proză să fi fost generat de sensibilitatea dacoromană, deoarece se abate de la tiparele latine aflate în circulaţie. Cercetătorul A. E. Burn vede originea acestei prozodii imnografice în Est [6].

Şi sub aspect muzical, *Te Deum*-ul poartă rezonanţe arhaice, a căror provenienţă pare să indice acelaşi spaţiu din Est, fiind scris sub forma unei proze ritmice *(Cursus Leoninus)*, şi nu în metru ritmic. A fost preluat repertoriul Bisericii romane şi consemnat în diverse colecţii europene din secolul al optulea şi pînă în zilele noastre [7].

---

1 Higini, Anglés. Op. cit., p. 81.

2 Oţetea, A. *Istoria poporului român*, op. cit., p. 98.

3 Ibidem, p. 98.

4 Petrescu, I. D. *Condacul Naşterii Domnului*. Bucureşti, 1940, p. 45 (trimiterea 67).

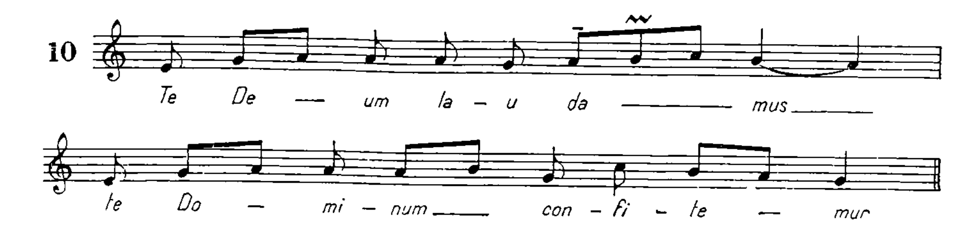
5 Burn, A. E. Op. cit., p. CIX.

6 Ibidem, p. CIX : „Acest sistem a intrat în uzanţă în secolul IV şi a fost probabil importat din Est".

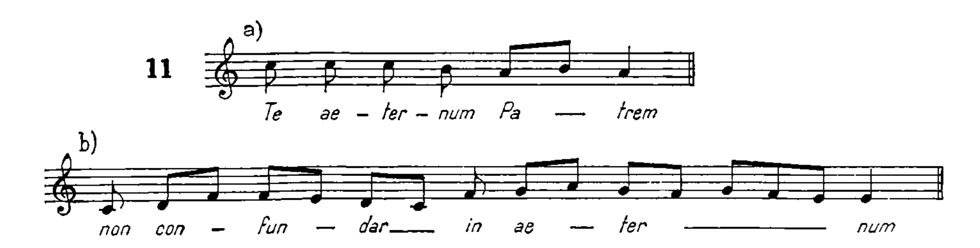
7 În lucrarea lui Burn, la paginile XCIX — C — CI, se trasează drumul parcurs de *Te Deum* în diverse manuscrise şi tipărituri.

Melodia prezintă o structură bazată pe o formulă tetracordală de esenţă modală *(sol-do)*, cu cadenţă pe tonica *la*, în timp ce interiorul frazelor apelează adeseori la subtonul *sol* [1].

Iată începutul imnului *Te Deum laudamus* atribuit lui Niceta. Apelăm la transcrierea lui I. D. Petrescu, după versiunea *Juxta morem romanum* :



Studiul de muzicologie comparată al lui I. D. Petrescu : *Condacul Naşterii Domnului*, demonstrează, cu forţa de convingere a documentelor autentice, legătura existentă dintre melodia condacului şi a imnului lui Niceta, precum şi cu a altor melodii de circulaţie în lumea medievală bizantină şi gregoriană sau din folclorul românesc. În acest mod, se stabilesc similitudini şi înrudiri privind arborele genealogic al muzicii noastre şi universale. „Astfel, ritmul şi contextura melodică — scrie I. D. Petrescu — pe care le întîlnim în condacul *Fecioara astăzi*, în imnul *Te Deum*, cum şi într-un nesfîrşit număr de colinde, cu variate nuanţe, sînt o dovadă irefutabilă a dăinuirii spiritualităţii artistice greco-romane în regiunile noastre, peste timp şi oameni" [2]. Teza filiaţiei cu colindele româneşti ne îndeamnă să mai indicăm două formule internaţionale din *Te Deum*, a căror sonoritate, evident, aparţine muzicii populare. Iată *(a)* un motiv din versiunea *Tonus simplex* şi *(b)* cadenţa frigică finală din versiunile romane :



I. D. Petrescu, pornind de la *Te Deum*, marchează analogii în cîntări medievale romane, indicînd o relaţie într-un imn mozarabic, ceea ce înseamnă că aserţiunea posibilei punţi dintre daco-romani şi Occident nu pare neverosimilă [3]. „Comparînd melodia imnului *Te Deum* cu aceea a cîntării *Gloria in excelsis Deo*, ce se cîntă în *Festis simplicibus*, constatăm nu numai o mare analogie, dar aceeaşi

---

[1] Analiza imnului, în Petrescu, I. D. *Condacul Naşterii*... p. 44—47 şi Ghircoiaşiu, R. Op. cit., p. 69—71.

[2] Petrescu, I. D. Op. cit., p. 45.

[3] Ibidem, p. 44.

modulaţie. Or, melodia *Gloria in excelsis (Missa XV)* se numără printre cele mai vechi, şi păstrează un caracter pur recitativ. Şi dacă o comparăm cu *Pater noster* din ritul mozarab, constatăm o simplitate extremă. Astfel, prin analogie, ne găsim în faţa unor texte muzicale de o covîrşitoare importanţă pentru studiul... cîntării vechi liturgice în genere."

Aşadar, prin *Te Deum*-ul lui Niceta deţinem o concludentă mărturie asupra configuraţiei cîntării latine a Daciei romane, cît şi a interferenţelor ce s-au stabilit între muzica creştină latină pregregoriană din toate ţările unde a existat şi muzica bizantină sau muzica populară a românilor. În acest cadru, cercetările ulterioare au un spaţiu de mişcare nelimitat şi putinţa susţinerii ideii că muzica Daciei romane a incrustat o tradiţie, înscrisă în contextul valoric de epocă şi circulaţie notorie, a cărei continuitate şi esenţă probează vitalitatea noastră muzicală. În acest mod, muzica românească în perioadele vechi, pre-medievale şi medievale îşi exercită valenţele nu numai în domeniul cîntecului popular.
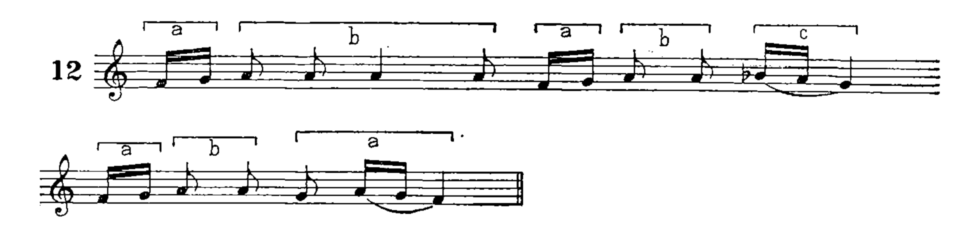
CÎNTAREA BIZANTINĂ ŞI FORMELE EI

Atributele fundamentale ale muzicii bizantine se definesc prin stilul eminamente vocal, avînd sistemul modal de tonuri, semitonuri şi structuri infracromatice netemperate. Cîntarea ce se intona de unul sau mai mulţi solişti ori de către cor era întotdeauna monodică. Melodicitatea devine în această situaţie componentul esenţial expresiv, asupra căruia, pentru evitarea monotoniei, se exercită o acţiune multiplă din partea parametrilor constitutivi : text, ritm, formule intonaţionale, ornamente, metru. În cîntările bizantine, fuziunea dintre text şi melodie este ideală, admiţînd însă principiul vocalizării ample a cuvintelor, ceea ce generează o desfăşurare melismatică, în care factorului variaţional i se conferă un rol constitutiv. Factura melismatică nu are nimic comun cu ceea ce se numeşte coloratură, deoarece face parte organică din structura sa. Într-un anumit fel, absenţa procedeelor armonice, contrapunctice şi instrumentale a obligat autorii de cîntece să le suplinească prin dezvoltarea, chiar exacerbarea, scriiturii vocale de tip figurativ, în care melismele, ornamentele şi ritmurile se desfăşoară într-o labilă combinaţie, după principiul dezvoltării fluide a unor sau mai multor celule primare.
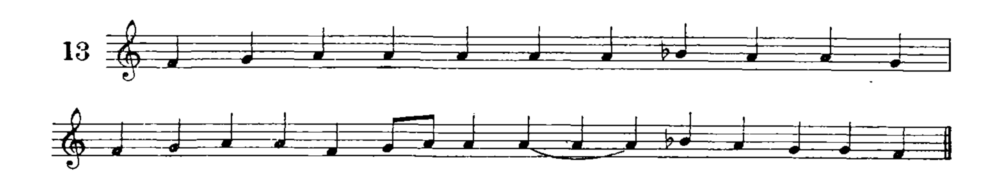
Cîntarea bizantină are legile ei componistice ce guvernează o lume sonoră a cărei originalitate este uşor de stabilit la o simplă audiţie. Sobrietatea şi absenţa elementelor exterioare în favoarea profunzimii şi emoţionalităţii sînt trăsături ce conferă acestei muzici austeritate, interiorizare şi monumentalism. Care sînt formele muzicii bizantine ? Vom purcede la prezentarea lor după criteriul istoric, fiind cît se poate de succinţi.

În primele faze ale creştinismului, principalele forme consacrate de cîntare, legate în mare măsură de muzica Ierusalimului, au fost : *psalmul, imnul* şi *cîntecul spiritual.* Acestea au circulat în toate părţile unde mişcarea religioasă se afirmase, continuînd să dăinuiască mult timp, alături de forme mai noi şi mai evoluate.
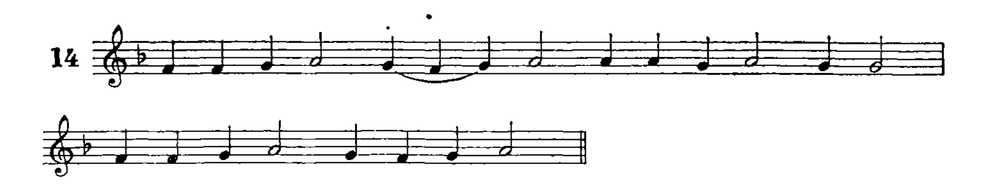
Psalmul este acea cîntare în care recitarea se desfăşoară pe lapidare formule melodice. După Egon Wellesz [1], în constituţia psalmului intrau patru elemente : a) o celulă iniţială, de esenţă melodică ; b) tenorul, repetînd aceeaşi notă ; c) semicadenţa mediană şi d) finalis, cadenţa care marchează finalul versului. Elementele respective, mai corect a şi b, puteau reveni în structura psalmodică :



George Breazul [2], pornind de la ideea emisă de A. Z. Idelson şi de la exemplele sale privitoare la descendenţa cîntării psalmilor din vechea sinagogă ebraică, ce se infiltrează în cîntarea gregoriană şi bizantină, continuă demonstraţia recurgînd la melodii româneşti de strană sau populare. Fiind extrem de interesantă teza aceasta prin exemple, recurgem la demonstraţia lui G. Breazul. Psalmodia de mai sus stabileşte această filiaţie în repertoriul gregorian, deosebirea fiind în domeniul ritmului :



Aceasta se regăseşte şi în muzica bizantină, într-o catismă, linia melodică fiind încadrată în ambitusul de terţă mare :



---

[1] Wellesz, Egon. *A History of Bizantine Music and Hymnography,* ed. II. Oxford at the Clarendon Press, 1961, p. 36. Exemplul citat în lucrarea lui E. Wellesz este preluat de la Idelson, A. Z. *Parallelen zwischen gregorianischen und hebräisch-orientalischen Gesangsweisen.* Z. M. W., 1921—1922.

[2] Breazul, George. *Istoria muzicii româneşti.* Curs dactilografiat în cadrul Conservatorului *C. Porumbescu* din Bucureşti, 1956, p. 93—95.

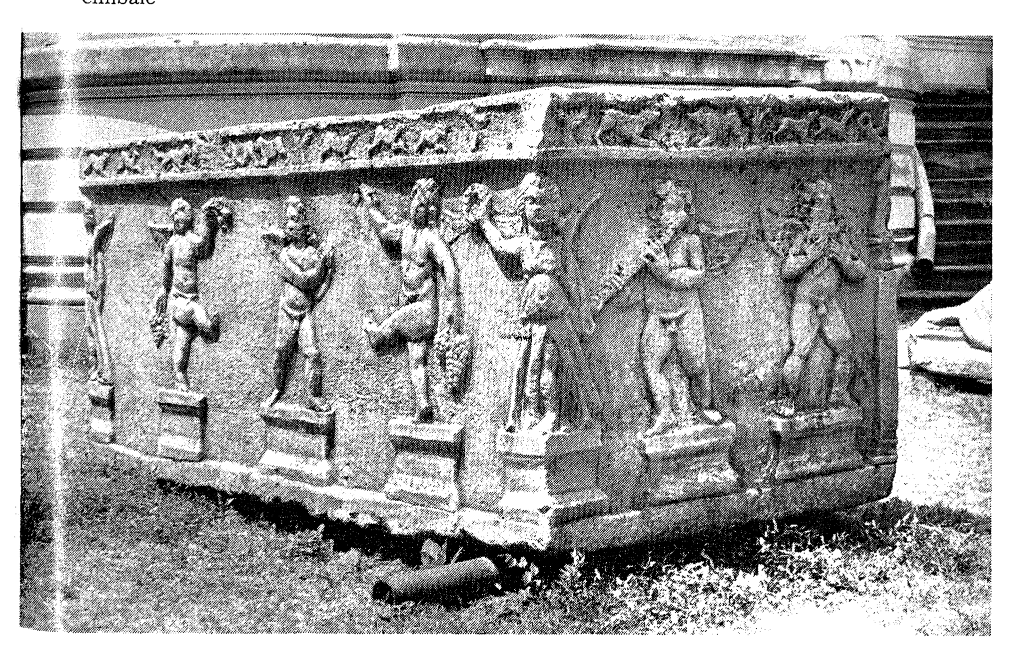


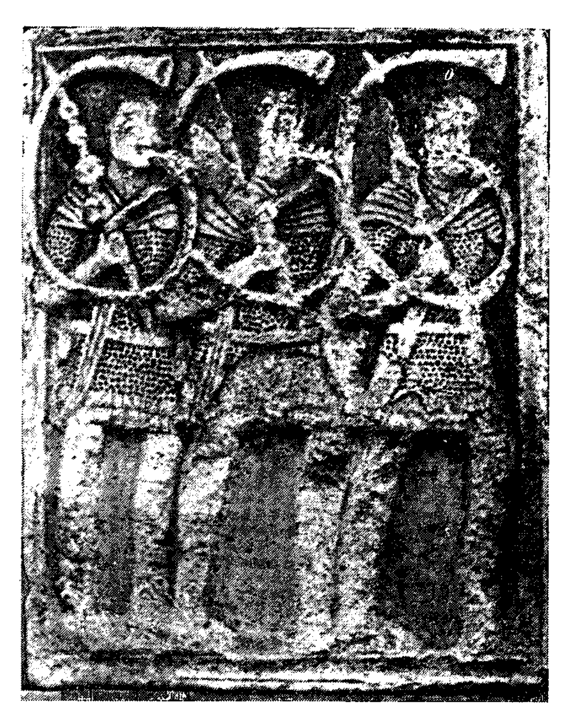
Amforă descoperită la Histria (sec. VI î.e.n.) reprezentînd momente coregrafice



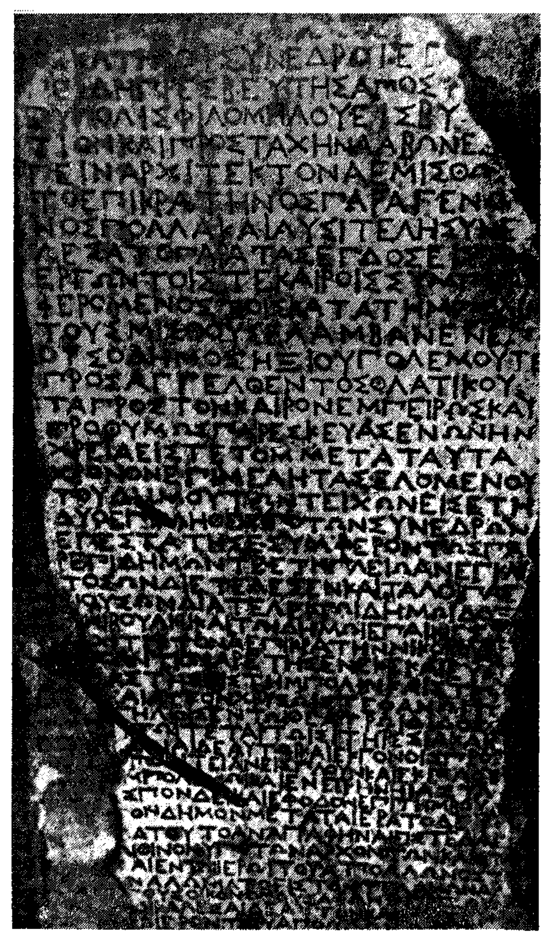
Apolo cu liră (Muzeul din Alba-Iulia)

Sarcofag roman (sec. III e.n.) reprezentînd scene inspirate din cultul bahic. Se remarcă instrumentele : nai, tibia, cimbale

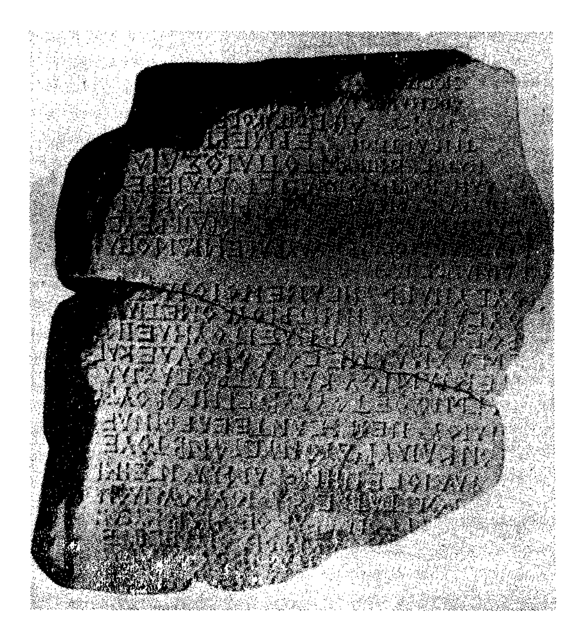




Bucinatori romani
(Monumentul de la Adamclissi)
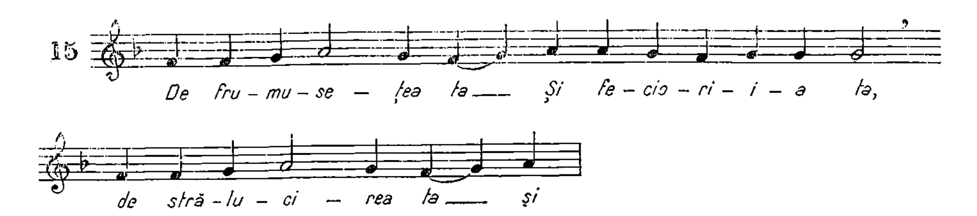


Inscripţie grecească menţionînd sărbătoarea Targheliilor. (Se păstrează la Mănăstirea Dragomirna.)
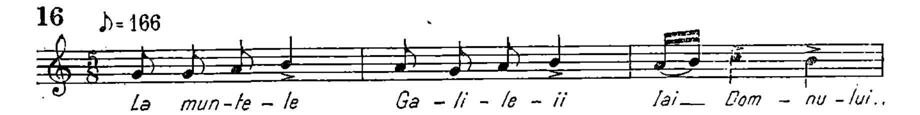


Menţiune epigrafică (sec. III. e.n.), descoperită la Histria, în care se vorbeşte despre o asociaţie de imnozi

De asemenea, va avea tangenţe cu următoarea cîntare din *Anastasimatarul* lui Anton Pann :



Preluînd o idee enunţată de Gh. Ciobanu[1], G. Breazul arată că după modelul acesteia A. Pann concepe cîntecul de stea *Nouă azi ne-a răsărit*, prelucrat de D. Kiriac. În sfîrşit, identifică traiectul melodic ebraic, gregorian, bizantin şi psaltic românesc în repertoriul practicat de ţăranii români în colinde. Astfel recurge la un exemplu din *Monografia muzicală a comunei Belinţ* de Sabin Drăgoi, nr. 21 :[2]



Imnul este acea formă poetico-muzicală în care se glorifică divinitatea. În configuraţia sa melodică, se recurge la variate procedee, mergînd de la tipul silabic la cel melismatic. Ca text, se folosea un pasaj nu prea dezvoltat, riguros dominat de ritmul şi accentul tonic. În imnuri, numărul frazelor e mare. Se remarcă prezenţa refrenului, a acelei părţi poetice şi muzicale care revine periodic, pentru a conferi pregnanţă şi a sublinia ideea centrală. Imnurile erau de regulă creaţii ale unor autori acreditaţi, fapt pentru care se păstrează numele lor, chiar şi atunci cînd este vorba doar de autorii versurilor, în timp ce melodia se împrumuta din repertoriul cunoscut de către credincioşi, fie din arsenalul cultic, fie din cel laic, popular.

Elementului grec îi revine meritul în crearea imnurilor, ceea ce face ca spiritul elen, oriental, să primeze în melodiile lor, în timp ce în psalmi dominau elementele împrumutate de la evrei. Totodată, imnurile conţineau numeroase elemente populare. Din această cauză, muzica imnurilor, nu o dată, apărea bisericii „ca profană, dacă nu chiar păgînă“ [3].

Numele autorului apare adeseori prin tehnica acrostihului[4]. După apariţia ereziilor, imnul devine un instrument de propagandă atît pro, cît şi contra bise-

[1] Ciobanu, Ghe. *Anton Pann*. Bucureşti, ESPLA, 1956, p. 50.

[2] În lucrarea menţionată, de S. Drăgoi, Craiova, Ed. Scrisul Românesc [1942], acest exemplu este identic la început, ca linie melodică, cu numerele 22, 23, 24.

[3] Vintilescu, Petre. *Despre poezia imnografică*. Bucureşti Ed. Pace, 1937, p. 212.

[4] Ibidem, p. 25.

ricii. În mod deosebit s-a impus în cadrul creației de imnuri numele lui Efrem Sirianul [1]. Anterior am mai văzut imnul lui Niceta.

Cîntecele spirituale sînt melodii avînd o configurație melismatică, ce intră în componența cîntării *Aliluia.* Prin specificul lor, cîntările aleluiatice se desfășurau într-o impresionantă bogăție melodică, pe un număr redus de silabe.

Deosebiri muzicale nete între aceste trei forme, care la rîndul lor devin modalități de cîntare : psalmodică, imnologică, aleluiatică, se delimitează anevoios din cauza permanentei întrepătrunderi. În stadiul incipient al creștinismului, adeseori se confundau tipurile de cîntări. Cu timpul, se diferențiază, fără însă a se îndepărta prea mult, încît să se individualizeze. O psalmodie poate conține o recitare silabică, dar în ocazii speciale, și tipuri de cîntare ornamentată. La rîndul lui, și imnul poate avea o melodie silabică sau melismatică. Acest aspect face posibilă asemănarea și ștergerea barierelor nete.

Formele imnografice ale cîntării bizantine de după anul 527 și pînă în secolul X oferă genuri mai distincte. Acestea sînt : *troparul, condacul* și *canonul.* De fapt, psalmul, imnul și cîntarea spirituală, dacă ne-am ghida după momentul apariției, nu ar face parte din repertoriul bizantin, ci din cel prebizantin. Ținînd seama însă de persistența lui în timp, inclusiv pînă în zilele noastre, formele prebizantine se integrează perfect întregii muzici cultice a estului european.

Epoca de aur a muzicii bizantine, care statuează modele, ce vor fi păstrate timp de secole, debutează prin afirmarea troparului, formă poetico-muzicală strofică dezvăluind o invocație, aclamație sau exclamație religioasă [2].

Locul troparului în serviciul divin se stabilește printre psalmi, ca o continuare firească a ideii acestora, dar într-o manieră diferită. Ca atare, troparele sînt, de fapt, scurte imnuri, care se intercalează după fiecare vers al psalmului, reprezentînd o modalitate lirică a exprimării ce se putea îndepărta ca imagine poetico-muzicală mai mult de la litera biblică. Melodia troparului este vie, silabică, ritmată, desfășurîndu-se în fraze melodice laconice, care ușurau considerabil memorizarea. Spre deosebire de alte imnuri, se cînta de către cor (sau toți participanții), și nu de solist. Troparele pot fi axate pe tematici, ca : Învierea, martiri, morți, pocăință etc.

După secolul al IV-lea, troparul apare în mod curent monostrofic, căpătînd, prin conținut, un rol mai independent de scriptură, fiind și mai dezvoltat melodic. Mai tîrziu va deveni stihiră — adică imn monostrofic ce urmează după versul psalmului.

Dezvoltarea cîntărilor după secolul al VI-lea se îndreaptă spre lărgirea cadrelor imnurilor și troparelor prin augmentarea unor perioade, prin expunerea descriptivă a faptelor relatate în *Evanghelie.* Astfel, se ajunge să se creeze imnuri ample, care capătă o funcție de sine stătătoare. Denumirea acestei forme noi de cîntare imnografică de esență dramatică, adeseori dialogată, în care factorul narativ are importanță structurală, este condacul. Originea sa este identificată în genuri siriene. Creatorul condacului se consideră Roman Melodul, sau

[1] Vintilescu, Petre. Op. cit., p. 40—41.

[2] Wellesz, E. Op. cit., p. 173 ; Vintilescu, P. Op. cit., p. 54—70.

Romanos, a cărui viaţă se plasează la sfîrşitul veacului al V-lea şi începutul veacului al VI-lea [1].

Prin construcţia sa, condacul se prezintă ca un poem, format din 10—30 strofe sau tropare, fiecare însumînd 18—30, sau chiar mai multe, linii melodice ori versuri. Prima strofă se chema *irmos,* reprezentînd premodelul strofelor secvente, care trebuia să aibă acelaşi metru, număr de silabe şi aceeaşi distribuire a accentelor. La începutul condacului se situează un tropar scurt, altul decît condacul, din punct de vedere melodic şi metric : *prooda (prodemium) ;* urma *kukulionul,* care mai tîrziu consta din două, trei strofe. Prooda se înlănţuia cu condacul prin intermediul refrenului, *icosului,* o aclamaţie cu care se încheiau strofele [2]. Comun pentru condac şi icosul lui era întotdeauna modul, ehul în care se cîntau. În compoziţia condacului, tehnica acrostihului servea pentru indicarea numelui autorului. În acest caz, acrostihul purta denumirea de *nominal.* Acrostihul din poezia imnografică are formele : directă, cînd strofele nu întreceau numărul literelor alfabetice, inversă, cînd, epuizîndu-se, literele se reluau. Acrostihul purta de multe ori titlul condacului. Acesta indica ziua cînd se cînta, sărbătoarea căreia îi este destinat, modul melodic. În condac, autorul melodiei şi versurilor este unul şi acelaşi. Măiestria tehnică, atît muzicală cît şi poetică, a lui Roman Melodul pledează pentru ideea că acesta preia experienţa şi învăţămintele unor autori predecesori, între care Efrem Sirianul. Un exemplu clasic de condac este *Condacul Naşterii Domnului — Fecioara astăzi.*

Canonul, afirmat după anul 629, poate fi denumit forma muzicală de esenţă religioasă în care se respectă anume reguli de compoziţie. În componenţa sa intră nouă ode (cîntări sau pesne), după numărul cîntărilor biblice introduse în vechime în practica muzicală bisericească, fiecare avîndu-şi propria melodie şi metru. Cele nouă cîntări reprezintă un tot unitar, prin faptul că tratează diferite aspecte ale aceleiaşi teme [3]. Ca atare, o anume temă va fi relatată integral, în variantele sale, numai după epuizarea celor nouă ode. La rîndul ei, fiecare odă se compune dintr-un număr de tropare (de la şase la nouă), la care se respectă regula irmosului, primei strofe atribuindu-i-se rolul de model. Troparele aceleiaşi ode posedă un număr identic de silabe şi stabilitate în privinţa locului unde sînt plasate accentele, deci sînt izosilabice şi omotonice.

Canonul în forma clasică, adică din nouă ode, se întîlneşte destul de rar. Dintre autorii celebri de canoane bizantine în secolele VII—VIII, se impun : Andrei Criteanul, Ioan Damaschin, Cosma din Ierusalim, Clement Suditul. În Biserica românească, canonul cunoaşte forme eliptice ca : *diodele, triodele* şi *tetraodele,* ceea ce înseamnă statuarea la două, trei, patru ode [4].

De largă circulaţie a fost şi încă mai este *catavasia,* care întruneşte laolaltă irmoasele canonului şi se cîntă de către unul sau toţi credincioşii, nu în strană, ci în mijlocul bisericii.

Deosebirile existente între formele muzicale imnografice nu sînt esenţiale. Datorită recurgerii la aceleaşi structuri — tropar, irmos — atît de către condac, cît şi de către canon, criteriile în diferenţierea lor aparţin conţinutului şi dimen-

---

[1] Vintilescu, P. Op. cit., p. 73 ; Petrescu, I. D. *Condacul Naşterii Domnului,* p. 9.

[2] Vintilescu, P. Op. cit., p. 73.

[3] Ibidem, p. 93.

[4] Ibidem, p. 97.

siunii. Canonul este o cîntare cu o desfăşurare amplă dusă pe mai multe planuri, în timp ce condacul apare ca o predică poetico-muzicală [1].

În condac factorul poetic apare predominant, pe cînd în canon, cel muzical. După aspectul exterior, canonul este static, în timp ce condacul este mai dinamic. În ambele, principiile repetării şi variaţiei intervin cu insistenţă, determinînd o substanţă sonoră puternic impregnată de formule constante ce dezvăluie noi şi noi sensuri. Farmecul acestor forme liturgice bizantine constă în contopirea totală a componentelor poetic şi muzical într-un tot unitar, relevînd un caracter dens emoţional şi hieratic.

Muzica bizantină va cunoaşte şi alte forme, care-şi găsesc locul în cadrul utreniei, liturghiei şi vecerniei. Aceste forme descind, în marea lor majoritate, din formele fundamentale ale repertoriului, îndeosebi din imnuri. La Utrenie se cîntă, între altele, Stihira, Sedelna, Doxologia, Slava ; la Liturghie, Ecteniile, Heruvicul, Răspunsurile mari, Pre Tine Te lăudăm, Axionul, Chenonicul, Antifonul ; la Vecernie, Anixandarul şi altele. Bogăţia formelor apare şi mai evidentă dacă luăm în consideraţie faptul că sărbătorilor importante ale calendarului religios le corespund cîntări specifice.

Evident, muzica bizantină va cunoaşte, încă din primul mileniu, şi alte forme în afara celor prezentate mai sus. Noi ne-am oprit doar asupra celor mai importante trăsături şi modalităţi de întruchipare a muzicii bizantine, care, presupunem, au acţionat şi în spaţiul geografic al ţării noastre.

În practica muzicală bizantină s-au statornicit două tipuri de cîntare : *responsorială* şi *antifonică*. Originea lor se află în psalmodierea vechilor texte biblice. Cîntarea responsorială se defineşte prin conferirea rolului dominant în intonarea melodiei unui cîntăreţ bine instruit, căruia i se asocia corul, mulţimea, cu scurte replici ce completau sau încheiau ideea enunţată de către cîntăreţ. Răspunsurile mulţimii puteau fi fraze melodice la început sau sfîrşit, refrenul, care un timp s-a numit *ipacoi*.

Din veacul al IV-lea, din iniţiativa lui Efrem Sirul, se inaugurează cîntarea antifonică, la care participă două grupuri, alcătuite de obicei după criteriul vocilor : grave şi înalte. Părţile succesive ale psalmilor se intonau alternativ de către cele două grupuri corale, unindu-şi vocile în refren. Această cîntare în ecou se făcea în vechime la octavă.

Ineditul cîntărilor bizantine nu constituie o condiţie absolută. Clişeele melodice cunoscute se mulau adeseori pe alte versuri, statornicindu-se regula jocului prin determinări genetice.

Melodiile care circulau numai cu un anumit text se numeau *idiomele*. *Automelele* erau melodii care puteau circula şi cu alte texte. *Prosomiile* presupun o melodie specifică unei anumite cîntări, care putea vehicula un alt text cu condiţia să aibă aceeaşi construcţie izosilabică şi omotonică [2].

Continuîndu-ne turul informativ asupra muzicii bizantine, se impune detaşarea unor trăsături stilistice. O constatare esenţială vizează faptul că în muzica
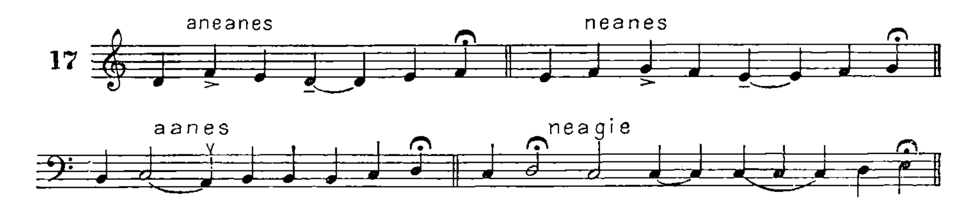
---

[1] Ciobanu, Gheorghe. *Muzica bizantină*. În : *Studii de muzicologie,* vol. VI. Bucureşti, Ed. muzicală, 1970, p. 79.

[2] Ciobanu, Gheorghe. *Muzica psaltică,* op. cit., p. 80. Automelele, mai tîrziu, se vor numi în slavonă *samoglasnice*, ceea ce înseamnă că generează noi melodii, noi cîntări.

bizantină s-a instaurat practica subordonării cîntărilor unor canoane tip. Acestea puteau fi formule melodice concrete, imprimîndu-şi efigia asupra unei anumite cîntări, sau formule generalizate, cu atribute aplicabile unor categorii întregi de melodii de o anumită factură expresivă.

Din seria formulelor melodice concrete se disting : enechema sau echema, apechema (epechema) — formule intonaţionale însoţite de diverse combinaţii de silabe, semnificînd o anume sferă muzicală, altfel spus, reuniuni silabice menite să indice o melodie, legată de un mod. Enechema fixează notele de pornire ale modului, notele iniţiale. Cîntăreţul găseşte aici codul care-l ajută să stabilească itinerarul melodic. Aceste silabe oferă variaţii în manuscrise din secolele VIII—XIV [1]. Bizantinologul Ioan D. Petrescu le interpretează astfel [2] : ananeanes — pentru primul glas ; neanes — pentru al doilea ; aneanes — pentru al treilea ; agia — pentru al patrulea ; aneanes — pentru primul plagal ; neanes — al doilea plagal ; aanes — al treilea plagal ; neagie — al patrulea plagal. Transcrise prin intermediul notelor muzicale, plagalele vor avea următoarea configuraţie [3] :



Formulele caracteristice generalizate relevă trei modalităţi de cîntare : irmologic, stihiraric şi papadic [4].

Irmologic este acel tip de organizare melodică în care fiecărei silabe îi corespunde o notă. Cîntarea este simplă, fără înflorituri, deci sobră şi scurtă.

Stihiraric este tipul de melodie mai melismatică. Pe anumite silabe intervin formule melodice menite să îmbogăţească configuraţia liniei vocale. Repetarea unor silabe sau cuvinte este frecventă.

Papadic mai tîrziu va fi acel tip de melodie bogat ornamentată, în care melismele abundă, nu numai ca prezenţă, dar şi ca dimensiuni. Raza sa de acţiune cuprinde heruvicele, polieleele, chinonicele [5]. În cîntările papadice, formulele cadenţiale şi modulaţiile ating o mare varietate.

---

[1] Petresco, I. D. *Les idiomèles et le canon L'Office de Noël.* Paris, Librairie Orientaliste Paul Genthner, 1932, p. 23.

[2] Ibidem, p. 22—23.

[3] Ibidem, p. 12.

[4] Thibaut, J. B., în *Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'Eglise grecque,* Paris 1907, vorbeşte pentru prima oară de stiluri : irmologic, stihiraric şi melismatic (psaltic sau kalofonic) ; Ciobanu, Gh., în *Muzica bizantină,* p. 83, foloseşte tot noţiunea de stil ; Wellesz, Egon, în *Byzantine Music,* p. 325, de structuri melodice ; Barbu-Bucur, Sebastian, în *Originea şi evoluţia cîntării psaltice în Orient şi la români,* manuscris dactilografiat, recurge la termenul de gen.

[5] Ciobanu, Gh. *Muzica psaltică,* op. cit., p. 83.

NOTAŢIA ŞI UNELE ASPECTE TEORETICE ALE MUZICII BIZANTINE [1]

Răspîndirea artei bizantine în ţările Sud-estului european a avut repercusiuni asupra fizionomiei cîntării, supusă fiind unor permanente curente ce preconizau îndepărtarea de la centru, de la normele oficializate. Deşi limba greacă acţiona energic în favoarea uniformizării, totuşi particularităţile temperamentale, geografice, etnice încep să se manifeste şi pe planul configuraţiei muzicale eclezîastice, accentuînd necesitatea intervenţiei bisericii prin intermediul unor canoane menite să asigure unitatea. Mulţimea cîntărilor şi a formulelor melodice începe să se transforme dintr-o calitate într-un factor cu tendinţe primejdioase, deoarece devenea tot mai greu să fie reţinute, să fie stăpînite. În plus, o anumită melodie risca, direct proporţional cu distanţa dintre Constantinopol, Ierusalim sau Damasc şi strana unde se materializa sonor, să se îndepărteze de la matca iniţială, să capete variante provenind din surse locale de natură etnică. Nemaiputînd fi memorizată întocmai pe cale orală, i se adaptau formule improvizatorice spontane, care contribuiau la denaturarea modelului oficial. În acest cadru se impunea intervenţia canonică pe cel puţin două căi : găsirea unui sistem de notaţie şi codificarea cîntărilor.

Cea mai veche notaţie muzicală bizantină, ecfonetică, se afirmă în secolul al VI-lea, dăinuind pînă în secolul al XIV-lea. Perioada de consolidare şi înflorire cuprinde veacurile VIII—XII. Anterior, se presupune că s-a recurs la semne convenţionale, „simboluri ale discursului modulant" [1], care marcau diferitele inflexiuni ale vocii. Pentru aceasta se apela la semne diacritice, care marchează accentele tonice, ritmice şi logice ale textului.

Notaţia ecfonetică, aşa cum o defineşte cuvîntul grecesc *„ekfonisis"*, indica citirea cu voce înaltă pentru pericopele din *Evanghelie* şi din *Apostol* (fragmente). Izvorul acesteia trebuie căutat în sistemul prozodiei elene, ceea ce reclamă apropierea sensibilă de pronunţare, de recitarea liturgică în practica bizantină.

Semnele notaţiei ecfonetice şi interpretarea lor sînt dezvăluite în felul următor de doi specialişti — I. D. Petrescu şi Egon Wellesz [2] : (vezi tabelul de la pag. 71).

Viziunea celor doi bizantinologi în interpretarea semnelor ecfonetice în esenţă concordă. Potrivit lor, ca şi altor cercetători, semnele ecfonetice sînt mnemotehnice, amintind cîntăreţului, care cunoştea melodia, direcţia mişcării. Aşadar, semnele nu sînt corelate la intervale, ci includ diferite formule melodice. Cîntăreţul găseşte în notaţia ecfonetică un îndrumător care-l ajută în citirea textelor sacre. În acest caz, un semn servea traducerii muzicale pentru mai multe cuvinte.

Cărţile în care notaţia ecfonetică s-a păstrat, puţine la număr, poartă numele de lecţionare. La noi în ţară se află un asemenea exemplar, *Lecţionarul*

---

[1] Vîrtosu, Emil. *Paleografia romăno-chirilică*. Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1968, p. 118.

[2] Petrescu, I. D. *Les idiomèles et le canon de l'Office de Noël*. p. 38 ; Wellesz, Egon. *A History of Byzantine Music*.. p. 252. Ambele interpretări sînt reproduse de Grigore Panţîru în studiul *Un manuscris muzical de vîrstă milenară*. Bucureşti, Revista *Muzica*, nr. 3, 1967, p. 21—24.

Denumirea semnului	*Scrierea*	Etimologia *I. D. Petrescu*	Etimologia *E. Wellesz*
SEMNE SIMPLE			
Ὀξεῖα (Oxia)	/	accent ascuţit	indică ridicarea vocii
Συρματική (Syrmatiki)	∼ sau ⌒	ondulaţie	mişcare ondulatorie
Βαρεῖα (Varia)	\	accent grav	lăsarea vocii în jos cu emfază
Καθιστή (Katisti)	ᔕ	accent circumflex	stil narativ fără emfază
Κρεμαστή ἀπέσω (Kremasti apeso)	7	cîrlig mic	ridicarea vocii cu o uşoară accentuare
Κρεμαστή ἀπέξω (Kremasti apexo)	⁄^		
Ἀπόστροφος (Apostrofos)	ɔ	întors în sens contrar	coborîrea vocii fără emfază
Συνέμβα (Sinemba)	◡	trăsătură de unire	un fel de legato
Παρακλιτική (Paraklitiki)	ʅ	înclinare	execuţie de rugăciune şi implorare
Τελεία (Teleia)	+	lucru terminat	oprire completă

Din seria semnelor compuse, menţionăm doar : dubla oxie, dubla varie, chentimele, apeso-exo, hypocrisis.

evanghelic grecesc[1], datînd din secolele VIII—X, după notaţia muzicală şi caligrafia textului[2].


ΑΥΤΟϹΕϹΤΙΝ
ΟΟΠΙϹΩΜΟ
ΕΡΧΟΜΕΝΟϹ
ΟϹΕΜΠΡΟ
ϹΘΕΝΜΟΥΓΕ
ΓΟΝΕΝ·ΟΥΕ
ΓΩΟΥΚΕΙΜΙ
ΑΞΙΟϹ·ΙΝΑΛΥ
ϹΩΑΥΤΟΥΤΟ
ΙΜΑΝΤΑΤΟΥΥ
ΠΟΔΗΜΑΤΟϹ
ΤΑΥΤΑ·ΕΝΒΗΘΑ
ΝΙΑΕΓΕΝΕΤΟ·
ΠΕΡΑΝΤΟΥΙ
ΟΡΔΑΝΟΥ·Ο
ΠΟΥΗΝ·ΙΩΑΝ
ΝΗϹΒΑΠΤΙΖΩ

Lecţionarul evanghelic, sec. VIII—IX, în notaţie ecfonetică
(Bibl. Centrală a Universităţii din Iaşi ; Colecţia iconografică Grigore Panţîru).

Ceea ce este extrem de interesant se referă la concluzia cercetătorului bizantinolog Grigore Panţîru, care emite o părere originală în privinţa etimologiei semnelor ecfonetice. Pe baza comparării cîntării, a semnelor, a unor transcrieri, Gr. Panţîru afirmă că notaţia ecfonetică nu oferă doar formule melodice. Ea reprezintă sunete cu o determinare prestabilită. În acest caz, cititorul *Evangheliei* trebuia să aibă în vedere, pe lîngă accentul cuvintelor şi al frazelor, notaţia recitativului, care indica tensiunea emoţională a textului.

Iată deci că impreciziei semnelor ecfonetice i se opune o interpretare mai riguroasă, care ar putea contribui la lărgirea orizontului muzicologic în acest domeniu atît de puţin explorat. Potrivit concepţiei lui Gr. Panţîru, pe baza *Lecţionarului evanghelic grecesc* de la Iaşi, semnele ecfonetice sînt astfel interpretate :

Semnele simple
Cathisti — reprezintă sunetul de bază al recitativului, *do ;*
Oxia — secunda superioară de la tonul *do ;*
Cremasti — o secundă superioară accentuată ;
Syrmatiki — o secundă ascendentă ornamentată inferior *(si, do, si, do, re) ;*

---

[1] Panţîru, Grigore. *Un manuscris muzical de vîrstă milenară,* op. cit. Ms. nr. 160, aflat la Biblioteca Centrală a Universităţii din Iaşi. Se presupune că *Lecţionarul evanghelic* a ajuns pe teritoriul ţării noastre după anul 1453.

[2] Un alt lecţionar, care într-un anumit fel ne interesează, este Manuscrisul grec 83638 al Universităţii din Bologna, o *Evanghelie* greacă din sec. al XII-lea, care a aparţinut mitropolitului Ţării Româneşti din a doua jumătate a sec. al XIV-lea, Antim Critopol. Vezi Popescu, M. Nicolae. *Antim Critopol.* Bucureşti, 1947, apud Vîrtosu, Emil, op. cit. p. 118.

Paraklitiki — secundă ascendentă ornamentată ca un mordent ;
Syneuba — legato pentru două cuvinte ;
Apostrophul — coboară o secundă de la sunetul de bază ;
Varia — secundă coborîtoare accentuată ;
Telia — semn final, identic cu sunetul de bază ;

Semnele compuse
Dubla oxia — secundă, superioară şi durată prelungită ;
Dubla varie — secundă coborîtoare accentuată şi durată prelungită ;
Chentimele — sunetul secundei superioare (de la nota fundamentală), brodat cu o notă ascendentă ;
Apeso exo — secundă inferioară şi trecere la secunda superioară *(si-do-re) ;*
Hypocrisis — o cvartă descendentă de la sunetul de bază [1].

Notaţia ecfonetică corespunde unui anume stadiu istoric. Limitele sale se conturează din relativitatea pe care o au semnele de notaţie, ce nu precizează cu suficientă rigoare intervalele. Semnele intervin din cînd în cînd asupra textului, şi nu la fiecare silabă, lăsînd la latitudinea cîntăreţului să redea spiritul şi litera acestuia. În plus, notaţia ecfonetică priveşte citirea *Evangheliei,* ţinîndu-se cont că recitativul este cunoscut dinainte, după auz, semnele ecfonetice venind în ajutorul memoriei. Sfera de aplicare a scrierii ecfonetice se referă la anumite momente ale ritualului, şi nu la totalitatea repertoriului sacru. Aşa cum subliniază Gr. Panţîru, recitativul se mişcă într-un ambitus de cvintă [2]. Or, muzica bizantină nu poate fi încorsetată într-un asemenea cadru, insuficient de larg pentru a-i asigura desfăşurarea, mai ales atunci cînd numărul mare de sărbători solicită noi şi noi cîntări, avînd o mare bogăţie de ornamente melodice. S-a impus astfel necesitatea găsirii unor noi sisteme de scriere muzicală.

Din secolul al VIII-lea, datează notaţia neumatică, întîlnită în cărţile de imnuri, a cărei principală caracteristică a fost aceea că indica intervale. Notaţia neumatică era, aşadar, diastematică. Notaţia neumatică a cunoscut cîteva perioade, dintre care, pentru faza istorică la care ne referim reţinem : *paleobizantina şi mediobizantina* sau *hagiopolitana.* Paleobizantina cuprinde manuscrise datînd din secolele IX—XII [3].

În cadrul acesteia, în funcţie de natura scrierii, se conturează forme specifice, care se concretizează, acum sau mai tîrziu, în variantele : *paleobizantina arhaică* sau *esphigmeniană, chartresiană* sau de tranzit, *andreatică* şi *coislin* [4]. I. D. Petrescu, referindu-se la această notaţie, o consideră punctul cel mai înalt al evoluţiei notaţiei ecfonetice [5].

Notele scrierii paleobizantine oferă intervalele cu aproximaţie, prezentînd liniile mari ale desfăşurării melodice, fără prea multe detalieri. În esenţă, semnele notaţiei paleobizantine erau divizate în : *somata* (trupuri) şi *pneumata* (du-

---

1 Panţîru, Gr. Op. cit., p. 23—24.

2 Ibidem, p. 25.

3 A se vedea Wellesz, Egon. *A History of Byzantine Music...* p. 261—284. Este interesantă prezentarea diferitelor clasificări ale notaţiei bizantine.

4 Denumirea acestor notaţii provine de la numele mănăstirilor unde s-au păstrat manuscrise, cu respectiva scriere.

5 Petresco, I. D. *Les idiomèles et le canon de l'Office de Noël,* p. 41.

huri). Din acestea derivau alte semne intermediare, care nu erau nici somata şi nici pneumata, ca şi combinaţii ale acestora. Iată scrierea şi semantica principalelor semne paleobizantine[1]:

Somata		
Oligon		secundă ascendentă
Oxia		secundă ascendentă accentuată
petasti		secundă ascendentă mai accentuată
Kufisma		secundă ascendentă prelungită puţin
Două Kentime		secundă ascendentă de intensitate slabă
Varia		secundă descendentă accentuată
Apostroful		secundă descendentă
Katavasma		două sau mai multe secunde descendente

[1] Panţîru, Grigore. *Notaţia şi ehurile muzicii bizantine*. Bucureşti, Ed. muzicală, 1971, p. 18—21. Aici se află o listă a tuturor semnelor de notaţie paleobizantină.

Pneumata		
Kentima	• ⸜	terţă (sau cvartă) descendentă
Hypsili	/ \\/	secundă, cvartă sau cvintă ascendentă
Elafron	⌒	terţă descendentă
Hamili	ϰ	cvintă descendentă

Notaţia mediobizantină sau hagiopolitană este specifică manuscriselor datînd din secolele XII—XV. Ca atare, o vom trata într-unul din capitolele următoare. O amintim acum pentru că, deşi înregistrează faza de aur în timpul menţionat, ea a fost creată de către Ioan Damaschinul, care a trăit în secolul al VIII-lea (a murit în anul 754). De numele său se leagă, în egală măsură, una din tentativele majore de sistematizare a cîntărilor bisericeşti, după principiul celor opt ehuri, concretizat în lucrarea de răsunet, *Octoihul.* Ca şi Papa Grigore în Biserica romană, Ioan Damaschinul, în Biserica ortodoxă, urmăreşte stabilirea repertoriului de cîntări, unificarea lor, în scopul de a se combate alterările şi îndeosebi infiltrarea melodiilor profane. Grupînd melodiile după ehuri pe duminici, în funcţie de o sferă expresivă, estetică, Ioan Damaschinul a trasat o riguroasă delimitare între caracterul fiecărui mod în parte. S-a înlesnit şi simplificat, totodată, determinarea criteriului alegerii unei anumite cîntări, într-un anume moment, după norme muzicale judicios concepute. Dacă la acestea adăugăm faptul că Ioan Damaschinul, împreună cu Cosma din Ierusalim, a creat modele de cîntări care au devenit clasice, vom înţelege rolul şi locul însemnat pe care istoria i l-au recunoscut. Ioan Damaschinul nu trebuie considerat ca singurul creator al *Octoihului* şi nici primul muzician care încearcă o asemenea tentativă[1]. Se cunosc şi alte asemenea încercări. Corect ar fi, în acest sens, să se considere că Ioan Damaschinul încununează în mod strălucit o serie de contribuţii pe linia simplificării, normării şi sistematizării cîntărilor, teoriei şi notaţiei muzicale, nu atît prin reguli abstracte, cît prin mostre practice.

[1] Vintilescu, P., Op. cit., p. 110, arată că, în sec. VI, Sever de Antiochia este autorul unui *Octoih.* Şi Ciobanu, Gh., în *Muzica bizantină,* op. cit., la p. 80, se referă la acelaşi autor.

În muzica bizantină, ehurile, mai tîrziu glasurile, nu trebuie confundate cu noţiunea de astăzi a modurilor. Ehul este, aşa cum pledează muzicologul Gheorghe Ciobanu [1], „un model de cîntare, la a cărui definire concură mai multe elemente : scara muzicală, genul căreia îi aparţine aceasta, sistemul de cadenţe, finala şi — mai mult decît oricare dintre acestea — formulele melodice". Prin urmare, ehul, în accepţiunea reală, trebuie raportat la un complex de atribute teoretice muzicale, impunîndu-se în prim plan idiomurile melodice determinate, care imprimau cîntării etosul potrivit.

Fără îndoială, opera lui Ioan Damaschinul, ca şi cea a altor reprezentanţi de seamă ai muzicii bizantine, a fost bine cunoscută în mediul stră-românilor. Chiar şi fără o organizare statală şi bisericească, locuitorii ţării noastre din a doua parte a primului mileniu, angrenaţi într-un tumultuos proces de restructurări şi definiri, au beneficiat pe plan spiritual de frumuseţea melopeii bizantine, în totalitatea existenţei şi manifestării sale.

---

[1] Ciobanu, Gh. *Muzica bizantină, p. 81.*

MUZICA MEDIEVALĂ

Evul mediu reprezintă pentru muzica din România perioada afirmării componentelor sale specifice. Cele mai eterogene straturi muzicale își dispută valențele într-o derutantă alchimie, urmărind stabilizare și dominare. Confruntarea stilurilor, care se face tot mai vizibilă pe măsură ce evoluția își etalează ascensiunea, poate fi privită și ca o coexistență temporară, admițînd apropieri și simbioze. Evul mediu înscrie în istoria muzicii noastre pagini viguroase, brăzdate de sensuri contradictorii, dar în același timp și de impresionanta afirmare a muzicii populare, care va cuceri primatul, exercitînd o vie acțiune asupra celorlalte domenii muzicale. În acest sens, nu credem că riscăm o afirmație ce ar părea hazardată cînd identificăm întreaga dezvoltare a muzicii românești cu penetrația și statornicirea atributelor melosului folcloric în toate compartimentele muzicale. Se realizează astfel o hotărîtă orientare românească în sfera artei sonore, determinîndu-i-se profilul autonom, original, înzestrat cu harul vitalității.

Se disting în muzica evului mediu românesc următoarele filoane importante, care se alătură culturii muzicale populare : bizantin, gregorian sau apusean și oriental. Fiecare își are specificul său bine individualizat, istoricul, traiectoria și raza de acțiune proprie. Obiectivul cercetării noastre îl constituie descoperirea sensurilor, perimetrului și consecințelor fiecăruia, neomițînd, atunci cînd este cazul, relevarea aportului unor personalități și a locului compozițiilor lor la făurirea fenomenului muzical de pe teritoriul țării noastre.

Pentru o mai riguroasă sistematizare a studiului pe care-l întreprindem, vom purcede la delimitarea unor subperioade ale evului mediu, absolut necesare cuprinderii problematicii extrem de bogate și, totodată, anevoios de surprins. Sîntem conștienți că unele momente considerate în diviziunea noastră pot fi

susceptibile de discuţii dacă într-adevăr justifică o anume departajare. Caracterul convenţional al oricărei sistematizări ne serveşte drept scut împotriva eventualelor opinii diverse. Chiar dacă nu au în mod direct o implicaţie muzicală, pietrele de hotar, fără îndoială, au avut un rol important în istoria României, exercitînd ulterior un considerabil efect asupra domeniului muzical.

Delimitările apar sensibil îngreunate de situaţia politico-istorică a celor trei ţări — Transilvania, Valahia (Ţara Românească) şi Moldova — care se dezvoltă în condiţii diferite, ceea ce face ca orice tentativă de aplicare uniformă a unor consideraţii artistice să se soldeze cu repercusiuni negative. Derivă de aici necesitatea tratării diferenţiate a evoluţiei şi ponderii unui anumit strat muzical sau a mai multora, în funcţie de conjunctura proprie provinciei respective. Cu toate acestea, poporul român a cunoscut în linii mari o dezvoltare asemănătoare, indiferent de barierele politice ce l-a divizat artificial. Comunitatea de limbă, temperamentală şi ideatică l-a unit în acţiunile militante pe care le-a purtat, în decursul timpurilor, pentru afirmarea spiritualităţii româneşti. Prin urmare, conştiinţa şi cultura poporului român reprezintă un tot unitar, indiferent de stăpînire şi cadru istoric. Ceea ce conferă o notă specifică artei, muzicii româneşti, se referă la multilateralitatea şi diversitatea planurilor sale, aflate într-un permanent proces de interferenţă, determinat de factori obiectivi, istorici.

În acest context, patru sînt subetapele muzicii medievale de pe teritoriul patriei noastre.

Prima, de la încheierea procesului de etnogeneză a poporului român şi pînă la sfîrşitul veacului al XIV-lea, cînd prin domniile lui Mircea cel Bătrîn şi Alexandru cel Bun se pun bazele unei perioade de ascensiune a culturii româneşti, care va marca o amplă dezvoltare. Timp de patru veacuri, muzica a excelat în forme primare de manifestare. În această etapă, cîntecul popular românesc îşi defineşte cu claritate fiinţa, în timp ce muzica bizantină continuă să se manifeste sub noi ipostaze. Se evidenţiază apoi mugurii filonului muzical de esenţă apuseană, adică ai acelei muzici care se găsea în Europa.

A doua subperioadă o vom circumscrie între 1 400 şi 1 600, anul în care Mihai Viteazul a realizat, fie şi numai pentru scurt interval, dezideratul unirii tuturor provinciilor româneşti. Înscăunarea lui Ştefan pe tronul Moldovei, în anul 1457, are loc după un eveniment de larg ecou şi neprevăzute consecinţe pentru Sud-estul Europei : căderea Constantinopolului 1453, care pe plan muzical va marca declinul epocii de aur a cîntării bizantine. Epoca lui Ştefan, cu domnia sa neobişnuit de lungă, a determinat înflorirea artelor, edificarea unui stil arhitectural de o poetică nobleţe. Pe tărîm muzical, asistăm la strălucita afirmare a muzicii bizantine prin Şcoala de la Putna, avîndu-l corifeu pe Eustatie. Se evidenţiază eposul popular, mişcarea corală, arta interpretativă profesionistă şi compoziţia în Transilvania, unde formele muzicii de tip european cunosc o mare dezvoltare.

Între 1600 şi anii instaurării domniilor fanariote, 1711 în Moldova şi 1715 în Muntenia, se profilează a treia subperioadă, caracterizată printr-un puternic avînt în toate compartimentele. În opera lui Filotei, muzica bizantină va fi canalizată pe făgaş românesc. Componistica va fi ilustrată prin nume de prim rang, ca Daniel Croner, unul din precursorii lui J. S. Bach în domeniul artei fugii. La fel ca şi în alte ţări, în practică şi componistică se afirmă stilul concertant, al cărui reprezentant transilvănean va fi Gabriel Reilich. În sfîrşit, prin Ioan Căianu şi Daniel

Speer, avea revelaţia cîntecelor româneşti care intră în constituţia unor codexuri şi compoziţii, determinînd o primă simbioză între folclor şi tiparele muzicii europene, pe făgaşul artei „naţionale".

Intervalul cuprins între începutul domniilor fanariote şi anul răscoalei lui Horea 1784, constituie a patra şi ultima subperioadă medievală pentru muzica noastră. Are loc o puternică afirmare, o adevărată recrudescenţă a muzicii populare, care-şi îmbogăţeşte configuraţia. Înfloreşte arta lăutarilor. Muzica Bisericii răsăritene, anchilozată în structurile sale străvechi, marchează un anumit imobilism, echivalent pe planul evoluţiei muzicale cu o lentă dar iremediabilă regresiune.

Şi totuşi, în acest context elementul autohton cîştigă teren. Tot mai puternic se afirmă opinia favorabilă românizării cîntării de strană.

Aceasta va cunoaşte un puternic avînt datorită modalităţilor specifice prin care muzicii psaltice i se imprimă trăsături originale, deduse din felul de a vorbi, cînta şi simţi al poporului român.

Curentul apusean înregistrează o continuă ascensiune, sfera sa de cuprindere vizează totalitatea spaţiului românesc. Viaţa de concert înregistrează noi succese prin înfiinţarea unor „cappelle" şi a societăţilor muzicale de amatori, „collegium musicum". Se importă trupe lirice care prezintă muzica de operă. Un nou filon muzical se profilează, fiind impus pe cale oficială. Avem în vedere muzica orientală, care se manifestă la curţi şi tîrguri, prin orchestre specifice. Românii au în persoana lui Dimitrie Cantemir un polivalent reprezentant al acestei muzici.

Nicidecum nu se menţine părerea că fiecare domeniu muzical şi-a dezvoltat propriul stil fără să fie influenţat prin contactul cu un altul. Evident, individualitatea acestora se impune şi se menţine o perioadă, după care încep dezintegrări şi restructurări, a căror consecinţă se identifică prin redimensionarea propriului stil şi îmbogăţirea sa. Cu timpul, este posibil ca asemenea metamorfozări să fie atît de intense, încît să confere vechiului trunchi calităţi necunoscute, atribuindu-i o nouă identitate. Sau într-un alt caz, un filon poate să dăinuie o anumită fază istorică, după care să dispară, vestigiile sale ivindu-se izolat sau constant împlîntate într-un alt strat. Aşa s-au petrecut lucrurile cu ceea ce vom denumi muzica orientală.

Dialectica interferenţelor, geneza şi declinul, dacă este cazul, fiecărui curent raportate adeseori la muzica populară românească vor fi urmărite cu asiduitate, deoarece acestea definesc în fond esenţa muzicii noastre, conferindu-i o distincţie aparte, aproape unică. Prin poziţia geografică a României, prin conjunctura politică a vremii, a devenit posibilă coexistenţa sau alăturarea celor mai reprezentative curente muzicale, dar şi mai diametral opuse. Estul şi Vestul, Orientul şi Occidentul european, cu cultura lor specifică, se întîlnesc şi se suprapun în muzica provinciilor româneşti, într-o turnură deosebit de interesantă şi fecundă. La noi, s-au întîlnit şi s-au desfăşurat în paralel, păstrîndu-şi esenţa, formele muzicii populare şi arhetipurile muzicii occidentale, aşa-numita muzică profesionistă. Creaţia orală, pe de o parte, şi creaţia celor mai luminate figuri ale istoriei muzicii au răsunat în paralel în creuzetul teritoriului românesc. Muzica bizantină şi muzica gregoriană au convieţuit uneori în aceleaşi sate şi oraşe, favorizînd desfăşurări sonore care au avut un rol de seamă în innobilarea spirituală. Dacă

mai avem în vedere şi muzica orientală, atunci contrastul sferelor sonore va apare şi mai izbitor, mai contradictoriu şi eterogen. La curţile domnitorilor munteni şi moldoveni se reuneau în modul cel mai elocvent, dar şi bizar, stiluri diferite, prin existenţa tarafului de lăutari, a muzicii „nemţeşti", a cîntărilor psaltice şi a meterhanelei, fiecăreia rezervîndu-i-se, potrivit unor norme protocolare, spaţiul şi funcţii bine precizate. O asemenea convieţuire părea pentru oaspeţii străini o îmbinare stranie de cîntări de piozitate, delectare intelectuală, divertisment, petrecere, ceremonii festive şi militare. Această lume sonoră eterogenă va constitui obiectul studiului nostru, zăbovind mai pe larg asupra specificului şi desfăşurării sale prin personalităţi, formaţii şi lucrări. Sarcina asumată apare extrem de complexă, deoarece, în virtutea dispersării stilurilor, sîntem nevoiţi să proiectăm focarul cercetării asupra mai multor straturi muzicale, fiecare reclamînd trăsături specifice. Acest *quadratum liniam,* dacă avem în vedere şi muzica populară, nu se întîlneşte în nici o altă istorie muzicală a vreunei ţări, ci disparat, numai în marile tratate ale muzicii universale. Ca atare, la dimensiunile şi realităţile ţării noastre, se impune elaborarea unei lucrări muzicologice de sinteză şi analiză, capabilă să reflecte adevărurile şi valorile perene ale culturii noastre sonore.

ARTA MUZICALĂ DUPĂ FORMAREA POPORULUI ROMÂN (secolele X—XIV)

Pentru prima parte a mileniului al doilea, istoria României consemnează o etapă zbuciumată, brăzdată de incursiuni militare, dislocări şi migrări de populaţii. Gradul de înapoiere şi cruzimea multora dintre hoardele cotropitoare au declanşat o permanentă stare de incertitudine şi dramatism, neînlesnind decît arareori momente de răgaz, atît de necesare făuririi operelor artistice.

Intemperiile vremurilor n-au putut nicidecum stăvili din fiinţa populaţiei autohtone, menţionată în documente ca *welschen, vlahi, volohi şi olahi* [1], aspiraţiile spre frumos, simţul proporţiilor şi receptivitatea coloristică, darul cîntării şi frenezia dansului. Au izbutit numai să distrugă mărturiile capabile să pledeze pentru natura patrimoniului cultural, să reducă sursele istoriografice atît de vitale în migăloasa operă de reconstituire a trecutului. În lipsa lor, sau, mai bine zis, aflîndu-ne în posesia unui număr restrîns, vom purcede la trasarea liniilor directoare ale fenomenului muzical din acea epocă şi, de asemenea, a unor aspecte particulare, conştienţi fiind că bogăţia manifestărilor nu va putea fi surprinsă pe măsura exactă a ceea ce a fost.

În decursul procesului de afirmare a statelor medievale româneşti, de la forme incipiente la organisme puternice, se conturează tot mai distinct diferenţieri în sînul artei muzicale, a căror sursă se află în stratificările sociale. Una va fi natura artei sonore în cadrul vieţii agrare şi păstoreşti, şi alta în mediul claselor feudale. Această diferenţiere va fi şi mai netă în Transilvania, unde aristocraţia,

---

[1] Cuvîntul *român, „romanos"*, s-a tradus în acele timpuri cu *welschen* de către germani, *vlah*, şi *voloh* de către slavi şi *olah* de către unguri.

beneficiară a unor însemnate privilegii, va cultiva modalităţi artistice de factură europeană, animată fiind de snobismul creării unei vieţi de curte asemănătoare celei instaurate în Apus. Diferenţierea artistică se datorează şi barierelor artificiale ce se ridică între fenomenul laic şi cel bisericesc. Cum credinţele religioase jucau în viaţa oamenilor un rol important, pe tot parcursul evului mediu s-a încercat trasarea unei linii de demarcaţie între cele două domenii, înfiinţîndu-se, din partea bisericii, posturi de observaţie ca elementele laice să nu invadeze teritoriul stăpînit. Cînd totuşi se strecurau unele influenţe, erau deîndată incriminate în concilii, veghindu-se la păstrarea sacralităţii imperiului ecleziastic. Autoritatea bisericească nu a tolerat nici un fel de amestec în treburile sale din partea voievodului ţării. Dependenţa de Patriarhia din Constantinopol, recunoscută oficial în 1359, va cimenta şi mai mult legătura cu arta bizantină, de altfel statornicită cu secole înainte. În Transilvania, după secolul al XIII-lea, în cadrul voievodatului dominat de coroana ungară, se va recunoaşte autoritatea papală, atît de către credincioşii unguri, cît şi de către saşi. Populaţia majoritară a românilor din această zonă va continua să menițnă legături cu autoritatea bisericii de peste Carpaţi, cu Patriarhia ecumenică. Se creează, în acest mod, o diferenţiere a artei bisericeşti în raport cu anume dogme, tradiţii, ritualuri, ducînd la convieţuirea formelor artei bizantine cu cele ale artei gotice. Poziţiile sociale şi religioase au exercitat o continuă înrîurire asupra muzicii, putîndu-se stabili direcţiile sale din această perioadă : muzica ţărănească, sau populară, muzica curţilor, muzica bizantină şi muzica Bisericii romane (gotică). Cum însă asemenea criterii nu prezintă suficiente rigori de sistematizare, după ce s-a constatat filiaţia şi interdependenţa lor, se poate recurge la o grupare mai ştiinţifică, apelîndu-se la noţiuni proprii artei muzicale. Astfel, direcţiile muzicii acestei perioade vor fi : populară, religioasă şi profesionistă, fiecare la rîndu-i oferind o gamă bogată de tipuri şi modalităţi.

MUZICA POPULARĂ [1]

Cel mai important strat sonor cristalizat în cultura noastră prin specificitate, originalitate şi durabilitate a fost şi rămîne, fără îndoială, muzica poporului, adică muzica vocală şi instrumentală cîntată de băştinaşi. Transmisă din generaţie în generaţie pe cale orală, fiind păstrată cu veneraţie, muzica românească consemnează forme şi arhetipuri melodice proprii sensibilităţii poetice şi caracterului robust al neamului românesc.

În muzica populară, impresionantă enciclopedie sonoră a vieţii populare, s-au revărsat în tipare specifice gîndurile şi aspiraţiile locuitorilor ţării noastre [2].

Atunci cînd s-a încheiat procesul etnogenezei poporului român, materializat într-o limbă proprie, se poate susţine că şi procesul cristalizării muzicii sale a fost

---

[1] Consideraţiile referitoare la muzica populară, formele şi instrumentele sale, nu se limitează istoric la prima fază a epocii medii, ci au un caracter generalizat, sesizînd trăsături fundamentale ale folclorului românesc.

[2] Pop, Mihai. *Folclorul literar românesc.* În : *Istoria literaturii române,* Vol. I, elaborată în cadrul Academiei Române, Bucureşti, Ed. Academiei, 1964, p. 14.

definitivat. Perfecţionarea şi îmbogăţirea care urmează se realizează pe temelia deja statornicită printr-o practică multiseculară. Aşadar, muzica românilor, moştenitoare a unor tradiţii străvechi desfăşurate în principal în spaţiul geografic carpato-dunărean, se constituie ca o individualitate definită la sfîrşitul primului mileniu al erei noastre. Vreme de mai multe secole, melodiile agrare şi păstoreşti au fost expresia artistică cea mai autentică a firii româneşti. Spunem „cea mai" autentică, întrucît poezia s-a identificat cu melodia cîntecului ; românul îşi cînta bucuria şi aleanul concretizat în imaginea versului. Totodată, muzica populară a reprezentat direcţia cu o largă sferă de răspîndire, avînd sub acest aspect ascendenţă asupra altor direcţii, inclusiv asupra celei religioase, muzică ascultată, dar nu şi cîntată de cei mulţi. Folclorul nu a cunoscut decît tîrziu bariere sociale, fapt pentru care se poate susţine că a exercitat o acţiune activă asupra celor mai diverse pături sociale.

Prin natura sa, muzica populară colectivă, fruct al creaţiei tuturora, însumează o mare bogăţie de spectre şi genuri, datorită multitudinii de temperamente creatoare care conlucrează şi se contopesc în anonimatul păstrării orale a producţiilor artistice. În acelaşi timp, folclorul muzical apare ca o realizare sincretică, deoarece la definirea sa concură pe lîngă muzică şi alte ramuri artistice.

O caracteristică dominantă a muzicii populare româneşti, întîlnită din totdeauna, este enorma varietate şi complexitate a structurii. Decurge de aici posibilitatea tratării sale multidimensionale. Poate fi privită istoric ca o evoluţie ascendentă spre forme mai pregnante, soldate cu ramificări şi afirmări de noi potenţiale artistice, în funcţie de epocă, mentalitate, prilej. Avînd un fond constant, nealterabil, folclorul oferă în permanenţă o platformă deschisă, avidă spre noi profiluri, ceea ce se materializează în necontenite primeniri şi şlefuiri. Se conturează astfel dualitatea creaţiei folclorice, expresie a latentei confruntări interioare dintre stilul vechi şi stilul nou.

Artă prin excelenţă orală, muzica populară nu s-a păstrat în forme fixe, putînd oferi astfel chipul său exact într-o perioadă veche. Lipsa scrierilor nu înseamnă şi inexistenţa produsului artistic. Reconstituirea sa are la îndemînă doar fondul muzical şi poetic de dată mai recentă, care înlesneşte, prin statornicia tiparelor şi structurilor, să se creeze adevărata sa fizionomie. Una dintre puţinele relatări despre muzica populară o conţine *Legenda Sfîntului Gerhard, episcop de Cenad,* din *Scriptores rerum Hungaricarum,* care arată că nişte prelaţi catolici au auzit într-un sat din Banat o femeie cîntînd într-o limbă inaccesibilă lor, în timp ce învîrtea la o rîşniţă [1].

Folclorul românesc poate fi clasificat după împrejurarea în care se celebrează. Se întîlnesc genuri şi cîntece care se interpretează ostentativ în anumite momente ale anului, muncii şi vieţii de familie, avînd deci un caracter ocazional (ritualuri, ceremonii), şi alte genuri, cîntece ce se aud mereu, neocazionale, care revin în contextul dispoziţiei sufleteşti a celui care le vehiculează. Vîrsta, sexul şi profesiunea, de asemenea, îşi au repertoriul favorizat. În mod deosebit se impune sfera cîntecelor copiilor, de o mare forţă expresivă şi diversitate. După modul execuţiei, se disting trei categorii folclorice : piese vocale, piese instrumentale, inclusiv

---

[1] Cf. Ghircoiaşiu, R. Op. cit., p. 105.

dansurile, şi piese vocal-instrumentale. Acestea pot fi interpretate solistic sau în grup (compact sau antifonic)[1].

Folclorul muzical cunoaşte trei genuri : liric, epic, dramatic. În sfera genului liric sînt cuprinse doina, bocetul, cîntece de muncă, nuntă, leagăn, cu alte cuvinte, acele producţii artistice în care realitatea este surprinsă nemijlocit[2]. Pentru genul epic apare proprie exprimarea indirectă a conţinutului, în forme cum sînt : cîntecul bătrînesc, balada, oraţia, cîntecul funebru, descîntecul, cîntecul de nuntă. Prezentarea conflictului prin intermediul personajelor care-şi dispută idei şi poziţii este proprie domeniului dramatic, avînd un vădit caracter spectacular : teatrul profan, păpuşarii, şezătoarea, paparudele. În asemenea producţii, cîntecului i se atribuie funcţii dramaturgice prin care acţionează asupra conturării personajelor, caracterelor şi situaţiilor.

Sistematizările cele mai savante pot deveni aride cînd sînt raportate la genurile folclorice, datorită flexibilităţii acestora. Ele se reprofilează în anumite epoci, căpătînd atribute diferite de cele statuate, fapt pentru care delimitările rigide riscă să devină uneori scolastice. Un cîntec ritual, ocazional, se poate desprinde de obiceiul care l-a consacrat, intrînd în orbita repertoriului de circulaţie neocazională. Un cîntec epic poate deveni liric. O melodie instrumentală poate fi transpusă pe versuri etc.

În condiţiile dezvoltării social-economice zonale, cînd circulaţia bunurilor avea un orizont circumscris, s-au generat tipuri regionale folclorice. Epoca medievală, îndeosebi pînă în secolul al XV-lea, determină dezvoltarea locală a unor arhetipuri folclorice comune, ajungîndu-se în final, la scara întregului spaţiu geografic român, la o mare varietate dialectală muzicală. Procesul rămîne deschis şi în veacurile următoare. Dar pivotul ramificării dialectale îşi are centrul de greutate în epoca de care ne ocupăm. În acest fel, s-a ajuns la predilecţia, în anumite părţi, pentru anumite formule melodice, moduri, ritmuri şi genuri, pe cînd aiurea se aflau în ascensiune altele. Asemenea diferenţieri au fost determinate de existenţa ducatelor sau voievodatelor româneşti din Transilvania secolului al XI-lea, ale lui Glad (Vlad), Menumorut, Gelu. Condiţii favorabile apariţiei dialectelor s-au întîlnit apoi şi în alte părţi ale teritoriului patriei.

Specificul dobîndit va imprima o culoare folclorică aparte regiunilor dialectale Maramureş, Banat, Moldova, Ţara Românească, Transilvania, Crişana, Dobrogea, Bucovina. Condiţiile politice medievale au favorizat o oarecare fărîmiţare a culturii româneşti. S-au inventat şi clauze sociale-naţionale menite să grăbească procesul dezmembrării voievodatelor româneşti. Au apărut apoi condiţionări şi restricţii pentru populaţia autohtonă, oferindu-li-se privilegii şi titluri în schimbul renunţării la obiceiurile şi credinţele străbune. Atît de departe au mers lucrurile pe această direcţie, încît schimbarea numelui, înlocuirea celui neaoş cu unul străin, devenea necesară pentru ocuparea unei funcţii oarecare, pentru primirea la învăţătură etc. Asemenea mijloace, oricît de abil erau gîndite şi servite, nu au putut zdruncina fiinţa etnică a poporului român. Dimpotrivă, au fortificat-o, făcîndu-i pe români să-şi păstreze şi să preţuiască cu şi mai multă hotărîre co-

---

[1] Comişel, Emilia. *Folclor muzical.* Bucureşti, Ed. didactică şi pedagogică, 1967, p. 45.

[2] Ibidem, p. 47.

morile folclorice, lingvistice şi de altă natură moştenite pe cale orală de la predecesori.

Fenomenul genezei dialectelor în muzica populară pare să se manifeste din primul veac al mileniului secund, după ce poporul român era constituit. Întrucît evoluţia marcată s-a desfăşurat într-un sens centrifugal, înspre stratificarea de noi atribute decurgînd din temperamentul, condiţiile geografice, climaterice specifice regiunii şi ocupaţiei locuitorilor, este de presupus că s-a pornit de la un fond definitivat ca esenţă stilistică. Aceasta reprezintă un puternic argument la ideea că muzica populară, înainte de a se petrece procesul divizării sau al diversificării dialectale, a existat ca o entitate bine conturată, avînd o individualitate pregnantă, acceptată de întreaga populaţie autohtonă, indiferent de punctul cardinal al ţării în care era stabilit. Numai după ce conştiinţa apartenenţei la fondul muzical român a fost deplin edificată s-a putut realiza trecerea la pluridimensionarea cîntecului şi dansului popular. În caz contrar, dacă n-ar fi existat un important fundament muzical, nu s-ar fi putut menţine o asemenea omogenitate a muzicii populare, care, în pofida afirmării dialectelor, păstrează, în fiecare caz în parte, pecetea generalizată a sursei din care descinde.

Se ridică întrebarea dacă nu e posibil ca dialectele să izvorască dintr-o comuniune a populaţiei locale cu diversele neamuri, ocupanţi, migratori cu care a intrat, în virtutea împrejurărilor, în contact. Cu alte cuvinte, dacă nu putem admite că premisa dialectelor muzicale la români trebuie identificată în perioada primului mileniu, şi anume, în avalanşa amestecului de neamuri care au trecut pe teritoriul nostru lăsînd urme, inclusiv în muzică. O asemenea ipoteză nu rezistă nici celei mai elementare confruntări, deoarece, dacă aşa ar sta lucrurile, nu ar mai putea fi vorba de unitate stilistică în cîntecul românesc. Evident, muzica noastră nu s-a dezvoltat izolat, independent de contextul cristalizării muzicii în partea sud-estică a continentului european. În fiecare fază istorică, a existat o vastă reţea de interferenţe între valorile culturale ale fiecărui trib şi neam. Numai un asemenea schimb larg şi permanent de informaţii, rod al creaţiei spirituale şi al experienţei colective a înlesnit dezvoltarea societăţii umane, de la primitivism pînă la societatea medievală şi apoi mai departe, urcînd treptele civilizaţiei şi culturii. Asemenea interferenţe au lăsat urme adînci în conştiinţa popoarelor atunci cînd au avut forţă de iradiere. Şi, de ce să nu recunoaştem, din vremuri îndepărtate datează în muzica românească, fiind perfect asimilate, rezonanţele lumii antice, identificabile în formule melodice greceşti, armene, arabe, evreieşti, celtice, latine, făcînd joncţiune cu unele melodii ale altor popoare latine. Cu cele mai multe din aceste popoare strămoşii au întreţinut strînse relaţii, fapt care explică preluarea unor valori artistice. Fenomenul s-a manifestat şi în sens invers, vechii locuitori ai României au emis rezonanţe muzicale, preluate de alte vechi neamuri. Din al doilea mileniu, schimbul pe tărîmul creaţiei muzicale populare s-a efectuat cu slavii, îndeosebi bulgarii şi sîrbii, cu ungurii, iarăşi grecii, turcii, germanii, francezii, ucrainienii, ruşii. Demonstraţia acestei aserţiuni este posibilă, existînd numeroase mărturii în acest sens. Noi însă nu ne propunem să elucidăm această teză, ci numai s-o surprindem.

Aşadar, indiferent de procesul de interferenţă dintre elementul muzical intern şi extern, autohton şi străin, care există din totdeauna şi nu a încetat să acţioneze, se impune desprinderea faptului că muzica românească s-a născut şi

afirmat înainte de a se diversifica. Întîi a trebuit să se contureze individualitatea complexă şi clară a atributelor muzicii populare, adunate cu migală şi orînduite în iureşul unei îndelungi selecţii şi acumulări din ceea ce au avut strămoşii care populau munţii şi cîmpiile României de astăzi. Acest fenomen se desfăşoară din vechime, accentuîndu-se în a doua parte a primului mileniu şi încheindu-se în secolul al X-lea. Ceea ce a urmat aparţine confruntării şi continuităţii interferenţei, dar pe un teren marcat şi riguros aranjat. Anterior secolului al X-lea, interferenţa se făcea între un element încă necristalizat, proto-român, şi diferite tipuri muzicale mai mult sau mai puţin conturate ; după care, sfera contactelor şi influenţelor se efectuează între muzica românească, bine definită, şi muzicile altor popoare, care-şi cunoşteau temeinic avuţia. În acest context, schimburile după ratificare îşi pot păstra apartenenţa numai dacă individualitatea le asigură superioritate şi distincţie.

O paralelă între factorii lingvistici şi muzică ne permite să înţelegem mai limpede cît de profundă a fost conştiinţa paternităţii artistice româneşti. Oficialitatea a susţinut pe toate căile posibile introducerea în obştea românească a unor forme de comunicare (atît scrise, cît şi vorbite) importate. Motivele care au dus la asemenea soluţii nu ne interesează. Pe rînd sau în paralel, latina, greaca şi slavona au reprezentat secole în şir limbile de cancelarie şi de cult în Ţările Româneşti. Cu toate acestea, limbile menţionate nu s-au putut substitui graiului vorbit de populaţia românească, fiind înlăturate treptat. Triumful limbii române, inclusiv ca limbă literară, demonstrează virtuţile sale artistice, precum şi tenacitatea cu care a fost susţinută în mase, neputînd fi dezrădăcinată nici un moment. Înseamnă că poporul român deţinea nu important mijloc de comunicare, ce şi-a etalat vitalitatea şi supremaţia. Şi în domeniul muzicii întîlnim o situaţie oarecum asemănătoare. În timp ce muzica autentic românească circula în mediul sătesc, la curţi şi în lăcaşurile sfinte se preconiza adoptarea unor muzici acreditate în alte părţi. Astfel, se accentuează recunoaşterea oficială a muzicii bizantine (greacă şi slavonă) în ceremonialul ecleziastic din Moldova şi Valahia, în timp ce în oraşele Transilvaniei muzica gregoriană şi gotică se infiltrează tot mai puternic, căpătînd o şi mai marcantă pondere prin afirmarea multilaterală a curentului european, de tip renascentist, iar apoi baroc. Tot curţile vor sprijini muzica orientală, este adevărat, către sfîrşitul perioadei medievale. Atitudinea de ignorare a muzicii româneşti (populare) şi de sprijinire a curentelor importate nu va putea fi menţinută la infinit. Datorită multor factori, la care ne vom referi pe larg, în cele din urmă s-a înţeles că fiinţa muzicii româneşti de curte, bisericească, nu se poate afirma decît prin efectuarea unei sinteze între patrimoniul folcloric şi formele statuate de către celelalte surse. Sinteza este de fapt un compromis. Numai că acest compromis va conduce la edificarea unei arte muzicale robuste şi originale prin permutarea unor atribute definitorii. Muzica populară îşi continuă cursul anterior, reînnoindu-şi substanţa prin varietate şi diversificare. Ea însă oferă permanente sugestii pentru supraetajările ce se efectuează. În acest fel se stratifică o artă muzicală care, de la temelie şi pînă la cele mai înalte niveluri, poartă puternica amprentă, colorit şi sensibilitate, a muzicii făurite de către anonimii creatori ai artei româneşti tradiţionale. Tulpina sănătoasă a folclorului a permis altoirea unor specii noi, care-şi datorează existenţa trunchiului purtător de viaţă şi energie. Dar să nu anticipăm.

În acest stadiu al privirii noastre istorice se impun cîteva caracteristici generale asupra stilului muzicii populare. Evident, nu vom purcede la o analiză exhaustivă, deoarece prezentul studiu nu are un profil folcloristic, ci vom trasa atributele esenţiale care definesc substanţa particulară a melosului românesc.

ELEMENTE STRUCTURALE ALE CÎNTECULUI POPULAR

În muzica populară, versul, orînduirea poetică a cuvintelor care conferă sens artistic, poate avea o organizare liberă sau riguros determinată. De prima categorie aparţin versurile recitate, ca oraţiile de nuntă, mulţumirile după colindat, urările de Anul nou, descîntecele. Dintr-a doua categorie sînt genurile cîntate, ceea ce înseamnă că organizarea lor metroritmică este precisă. Unele excepţii nu reuşesc să clatine regula.

Ca organizare, versul românesc se edifică pe un număr relativ constant de picioare. Mai frecvent se întîlneşte versul de şase silabe (tripodie pirică) şi versul de opt picioare (tetrapodie pirică). Aceste tipuri de vers scurt cunosc şi variante catalectice, de cinci şi respectiv şapte silabe. De obicei, versurile se încadrează în decursul cîntării tipului iniţial. Izometria reperată va fi unul din atributele versului nostru. Nu este lipsită de interes constatarea, mai ales pentru perioada la care ne referim, că fondul cel mai vechi al melosului nostru popular, consfinţit în ritualuri, colind, cîntec bătrînesc, adoptă tipul versificaţiei hexasilabice [1].

Între vers şi melodie se stabilesc raporturi de conjugare, ceea ce înseamnă că procesul de creaţie a fost sincretic, concordant. Conceput pentru a servi la comunicarea unei idei, dispoziţii, cîntecul poartă sensul cuvîntului, fapt pentru care caracterul vocal al muzicii româneşti, cu derivatele sale, rămîne în prim plan, chiar şi atunci cînd melodia apare într-o prezentare instrumentală. Într-un anumit stadiu al vehiculării folclorice, textul şi îndeosebi melodia devin independente ; apar versuri diferite pentru aceeaşi melodie, ca bunăoară în colind şi cîntece vechi. Constatarea nu priveşte cîntecele rituale, cum ar fi cîntecul bradului, zorilor, cununii.

Versurile se grupează în cîntec după rimă sau asonanţă. Adeseori, versurile tipice, mediane sau finale, joacă un rol însemnat în muzica populară, ca şi fracţionarea prin rime interioare. Poetica versului popular cunoaşte numeroase figuri de stil, comparaţii, metafore, alegorii, hiperbole, epitete, diminutive, a căror plasticitate concură la sporirea forţei artistice.

Componentul proeminent al muzicii populare, melodia, după felul redării, oferă două stiluri distincte : vocal şi instrumental. Stilul vocal deţine, fără îndoială, ponderea cea mai însemnată. Constatarea apare legitimă, întrucît poezia noastră este mai înainte de toate cîntată. Stilul vocal este cantabil, avînd o desfăşurare intervalică din aproape în aproape. Stilul instrumental oferă o desfăşurare mai bogată a intervalicii, la care se adaugă o mare varietate ornamentală şi ritmică. Indiferent de stilul unei melodii, cantabilitatea se impune ca un atribut

---

[1] Nicola, R. Ioan, Szenik, Ileana, Mîrza, Traian. *Curs de folclor muzical,* Partea I. Bucureşti, Ed. didactică şi pedagogică, 1963, p. 69.

suveran în muzica românească. Legată de aceasta este univocalitatea, adică acea trăsătură a melodiei de a se emite orizontal, monodic, inclusiv atunci cînd se execută de un grup la unison sau octavă, uneori antifonic. Intonaţia este naturală, manifestîndu-se în unele cîntece din anumite locuri şi un interes pentru structurile intervalice infracromatice. Emisiunea sunetelor poate fi diferenţiată : de piept, nazală, cu lovituri de glotă.

Muzicii româneşti populare îi sînt proprii două categorii de melodii : silabice — de factură recitativică sau cantabilă — şi melismatice. Atunci cînd fiecărui sunet îi corespunde o silabă, melodia e silabică, şi se întîlneşte mai răspîndită în colind, bocet, cîntece rituale, folclorul copiilor. Cînd unei silabe i se afectează sunete de înălţimi diferite, avem tipul melodic melismatic, frecvent în doină, cîntecul lung, în unele balade.

Structura melodiilor româneşti, caracterizată printr-o infinită varietate, relevă formule avînd un desen intervalic şi ritmic înrudit. Formulele din muzica populară, la fel ca şi în muzica antică, bizantină şi gregoriană, determină substanţa muzicală, etosul cîntării. Prin grefarea unui număr mare de cîntece pe schema formulelor fixe, care pot fi iniţiale, mediane şi cadenţiale, se asigură unitatea în diversitate, puncte de interferenţă, stabilitatea şi dinamismul evolutiv al veşnicei regenerări a plasmei sonore folclorice. Determinarea idiomelor melodice fundamentale nu poate ignora faptul că în afara formulelor generale comune întregului repertoriu există formule specifice genurilor şi zonelor folclorice.

Paralel cu formulele melodice constante, se disting scări şi moduri specifice. Sistemele sonore în muzica populară au darul să prefigureze istoric traiectoria parcursă de la forme rudimentare de expresie sonoră pînă la forme avansate, într-o complexitate ce are darul să evidenţieze bogăţia fondului artistic de obîrşie populară. Sistemele folclorului românesc sînt : oligocordice (bi, tri, tetracordii), pentatonice, hexacordice, heptatonice şi libere (folosind 8—11 sunete) [1].

Modurile diatonice, în ordinea frecvenţei în muzica populară, sînt : mixolidicul, major fără sensibilă, avînd în multe cazuri treapta a VII-a instabilă, alteori treapta a VI-a alterată coborîtor ; lidicul, cu intervalul de cvartă mărită — uneori treapta a VII-a a lidicului este coborîtă ; doricul, mod minor cu sextă mare, avînd uneori treapta a IV-a alterată suitor ; eolicul, minor foarte răspîndit ; ionicul, major, acuzînd în cîntecul popular labilitatea treptei a VII-a. Frigicul, minor cu treapta a II-a coborîtă, apare rar în decursul unui cîntec întreg. Excelează însă în formule melodice cadenţiale. Nici modul locric nu se întîlneşte de obicei pe parcursul unei piese întregi, intervenind prin anumite formule în secţiuni restrînse.

Modurile cromatice provin în muzica populară din instabilitatea unor trepte şi din predilecţia pentru anumite intervale. În acest fel, modurile diatonice, prin alterarea uneia sau mai multor trepte, ascendent ori descendent, pot deveni cromatice. Muzicii populare româneşti îi sînt proprii modurile cromatice de tip major sau minor cu secunda mărită. Cromatismul nu se manifestă la toate treptele, ci numai la unele. Instabilitatea unor sunete determină un cromatism liber, neimuabil. Dintre cele mai des întîlnite moduri cromatice reţinem : frigicul cu treptele III

---

[1] Comişel, E. Op. cit., p. 89.

şi VII alterate suitor ; doricul cu treapta a IV-a alterată suitor ; eolicul cu treptele a IV-a şi a VII-a urcate, avînd două secunde mărite [1].

Modurile cromatice sînt mai caracteristice anumitor genuri, regiuni. Ca vechime, ele datează din perioada medievală, probabil după secolul al XVII-lea, avînd în sursa orientală un puternic stimulent. Ca atare, pentru muzica populară românească din prima parte a mileniului secund al erei noastre, larg răspîndită în cîntecele şi jocurile populare este desfăşurarea modală diatonică.

Cît priveşte ritmul, trebuie menţionat faptul că fuziunea dintre vers şi melodie în folclor este într-atît de perfectă, încît ritmul melodiei se confundă adeseori cu ritmul versului.

Organizarea binară a ritmului, precum şi preferinţa pentru proporţie şi simetrie sînt atribute specifice muzicii noastre. Li se adaugă izoritmia, acea construcţie în care frazele ritmice se întemeiază după aceeaşi schemă. În cazul eteroritmiei, frazele ritmice diferă între ele.

Ca sisteme riguros stratificate reţinem : giusto silabic, parlando rubato, aksak şi divizionar.

Prin giusto silabic se înţelege acel sistem în care ritmul melodiei depinde de metrica versului, bazată pe alternanţa silabelor accentuate şi neaccentuate. Parlando rubato este acel sistem în care ritmul melodiei are o mişcare neregulată, aflată la antipodul lui giusto. Originea sa descinde din ritmica vorbirii. Sistemul ritmic aksak corespunde cu ceea ce se are în vedere prin ritm şchiop, adică edificarea frazei melodice pe unităţi de timp inegale, pe un metru asimetric.

Sistemul divizionar se axează pe o unitate de măsură invariabilă, cu caracter monocron, simetric. Totodată, unitatea de timp apare divizibilă.

Privind prin prisma arhitectonică, în muzica populară întîlnim o mare bogăţie derivată din profilul melodic, ritmic sau din ambele conjugate. Linia melodică se conduce cu rafinament în virtutea legilor nescrise ale genului creator popular. Se remarcă rolul motivului, desfăşurarea în fraze melodice, cadenţarea. Procedee ca variaţia, repetarea, inversarea, recurenţa, transpunerea, imitarea, succesiunea de formule diferite, diminuarea, augmentarea sînt proprii tehnicii componistice. Două structuri arhitectonice sînt predominante în muzica populară : strofică (forma fixă) şi nestrofică (formă liberă, improvizatorică). La stabilirea formei îşi dau concursul o serie de elemente : versul, rîndurile melodice, tehnica legării lor, locul cezurii, cadenţele. Din categoria structuri libere arhitecturale, fac parte genuri ca : doina, bocetul, cîntecul bătrînesc, cîntece rituale, piese instrumentale descriptive (programatice).

GENURILE MUZICII POPULARE

Obiceiurile tradiţionale ocupă un loc însemnat în viaţa folclorică românească, fiind legate din vremuri vechi de sărbători, de muncile agricole şi de cadrul familial. De la naştere şi pînă la moarte, viaţa omului este însoţită de practici străvechi, de manifestări muzicale, literare şi coregrafice. Acestea sînt

---

[1] Nicola, R. Ioan, Szenik, Ileana, Mîrza, Traian. Op. cit., p. 112.

expresia concepţiilor despre natură şi societate, perpetuate şi transformate în contextul evoluţiei istorice. Numeroase obiceiuri şi-au pierdut conţinutul iniţial, adeseori de ritual magic, căpătînd valenţe poetico-muzicale, a căror perenitate se datorează virtuţilor estetice prin care se disting. Folclorul ciclului de iarnă, prilejuit de Crăciun şi Anul nou, este reprezentat prin colinde, urări şi jocuri cu măşti [1].

Colindul pare să fie unul dintre genurile muzicale ancestrale, preluat apoi de biserică, ce oferă un bogat conţinut profan, ceea ce explică campaniile duse de către forurile ecleziastice împotriva infiltrării elementelor laice, păgîne. Sensul colindului se identifică în urarea de prosperitate şi fericire, exprimată alegoric. De regulă, se colindă în cete de copii, tineri, însoţiţi uneori de lăutari. Factorul spectacular conferă colindatului un farmec sporit. Conţinutul colindelor este prin excelenţă luminos, sugerînd încredere, optimism. Melodiile colindelor, ca urmare a procesului multisecular de şlefuire artistică, se remarcă prin gradul de sobrietate şi forţă emotivă. La aceasta îşi dă concursul structura sa concisă, ritmica pregnantă, în care se aud formule cu inflexiuni modale. O particularitate remarcabilă a colindelor constă în arhitectura lor extrem de echilibrată, deşi oferă scheme asimetrice.

Cîntecul de stea se caracterizează prin tematica religioasă, melodiile provenind din straturi profesioniste. Caracterul solemn, gruparea versului în strofe, absenţa refrenului, preponderenţa major-minorului sînt frecvenţele stilistice ale cîntecului de stea.

Urarea este o formă poetico-muzicală prin care copiii, în special, exprimă dorirea de sănătate şi bunăstare celor cărora li se adresează. Versurile urărilor, adeseori umoristice, sînt scandate sau cîntate pe melodii simple. Dintre urările mai răspîndite amintim : pluguşorul, vasilca şi sorcova.

Jocurile cu măşti au un puternic substrat magic, a cărui funcţionalitate se pierde în negura vremurilor, rămînînd numai ritualul muzical. Se cunosc următoarele jocuri : capra, turca şi cerbul în Transilvania, brezaia în Ţara Românească şi moşul, capra şi ursul (jocurile ursăreşti) în Moldova. În jocul caprei sau al ursului se întîlneşte omul mascat (în capră sau urs) şi cortegiul cu lăutari. Cei care formează alaiul acestora intonează colinde şi prezintă jocuri groteşti sau solemne. Melodiile acestora au caracter dansant, putînd fi strict legate de respectivul ritual sau împrumutate. Practica populară a jocurilor mascate pare să descindă din vechile serbări dionisiace, a căror bogăţie am relevat-o atunci cînd ne-am ocupat de muzica traco-dacilor.

Teatrul popular, întîlnit sub formă laică — în Jienii, Anul nou şi Anul vechi — şi religioasă — în Irozi — deşi poartă vestigiile vechilor concursuri şi manifestări arhaice de spectacol, sub formele enunţate, datează probabil din ultima fază a epocii medievale.

Reînvierea naturii, care dă posibilitate desfăşurării muncilor agricole şi păstoritului, prilejuieşte numeroase datini folclorice cu trăsături spectaculare. Sfera tematică a manifestărilor folclorice purtînd amprenta muncilor agrare se axează pe lupta omului cu natura pentru recolte bogate. Dintre numeroasele datini şi genuri folclorice reţinem cîteva.

---

[1] *Istoria literaturii române,* op. cit., p. 16—190.

Paparuda este un ritual pentru invocarea ploii. Înveşmîntate cu verdeaţă, paparudele străbat satul de la o casă la alta, în cîntece şi dansuri, iar gospodarii le stropesc, simbol al fertilităţii. Melodia, simplă, are o structură motivică ce se reia invariabil, ostentativ în ritm giusto silabic.

De sărbătoarea coacerii holdelor se leagă dansul Drăgaica. Conform tradiţiei, acest obicei se grefa pe alegerea celei mai frumoase fete dintr-un sat, sau a mai multora (mireasa), căreia îi dădeau numele Drăgaica, şi a mirelui (Drăgan). Însoţiţi de alai, aceştia mergeau prin sate, gătiţi cu cunună de spice, purtînd un steag avînd în vîrf un buchet de spice şi flori. Semnificaţia Drăgaicei este magică, ceea ce pledează în favoarea vechimii sale. Cîntecul Drăgaica este jucăuş, fiind acompaniat eterofonic de un instrument ca cimpoiul sau fluierul. Melodia este vocală, într-un ritm aksak. La ceremonia Drăgaicei sînt incluse şi alte dansuri din repertoriul uzual, ceea ce determină caracterul de suită, de mai multe părţi, al obiceiului.

Cîntecul cununii, unul dintre cele mai răspîndite genuri din Transilvania, este legat de momentul încheierii recoltatului grîului. Sătenii în grup, venind de la secerat, intonează Cîntecul cununii, o melodie lirică, bogat ornamentată, variind de la o zonă la alta, avînd o semnificaţie alegorică : disputa dintre Sora soarelui şi Sora vîntului asupra calităţilor fraţilor lor. Obiceiul Cununii, cu un pronunţat caracter de grup, presupune mai multe faze : plecarea secerătorilor, confecţionarea cununii, stropirea ei etc. Elementul social şi distractiv se îmbină pe parcursul desfăşurării acestei datini, ce iarăşi pare din timpuri imemorabile.

Deosebit de răspîndit este Dansul căluşului, sau Căluşarii, purtător al unor reminiscenţe de rituri magice pentru invocarea fecundităţii, rituri de medicină magică, de iniţiere în vechiul cult al soarelui. Căluşul este un joc feciorese (sau de copii), în care elementul coregrafic se manifestă prin figuri de o mare virtuozitate. Pe plan muzical, melodia are o vigoare dramatică, cu o desfăşurare dinamică, plină de bărbăţie şi vitalitate.

Vieţii de familie i se consacră numeroase obiceiuri. Momentele de căpetenie din viaţa omului, mai ales căsătoria şi moartea, sînt însoţite de practici folclorice de o neasemuită frumuseţe.

Fără exagerare, nunta poate fi considerată cea mai însemnată şi mai bogată manifestare artistică populară. În cadrul ei, momentele solemne se contopesc cu cele de petrecere, joc şi voie bună. Nunta poate fi asemănată cu un autentic spectacol teatral-muzical, deoarece în desfăşurarea ei întîlnim personaje principale şi conflict (despărţirea de casa copilăriei etc.). Fiecare personaj are un rol bine stabilit. Starostele, de exemplu, îndeplineşte funcţia de coordonator. În desfăşurarea acestui pitoresc obicei, din care nu lipseşte costumaţia populară, luxuriant colorată, se pot remarca : despărţirea mirilor de casa feciorească, gătirea miresei, apariţia alaiului mirelui, drumul la casa nouă, petrecerea propriu-zisă. Fiecărui moment îi corespund anumite cîntece şi jocuri populare, conferind întregului ritual al nunţii o deosebită varietate şi bogăţie. Evident, de la sat la sat se observă deosebiri în acest complex ritual, presărat cu momente bogat contrastante, hazlii, satirice, glumeţe.

Cîntecele şi dansurile nunţii oferă o uimitoare varietate. Sistematizarea lor poate fi făcută după felul în care se interpretează : piese vocale (cîntecul miresei, al mirelui, al soacrei, al zestrei, al bradului, al găinii, al zorilor) ; piese instru-

mentale (jocuri, marşuri, jocul miresei, de trei ori pe după masă, busuiocul). Fiecare dintre piesele repertoriului de nuntă prezintă deosebiri aproape de la sat la sat, ceea ce în final se soldează cu o neasemuită bogăţie de tipuri melodice. În acelaşi context se înscriu oraţiile şi versurile scandate brodate pe melodii instrumentale.

Încetarea din viaţă generează, de asemenea, un ritual bogat în practici folclorice. În colectivităţile folclorice tradiţionale, moartea apare ca nu eveniment de răsunet, exteriorizat printr-o expresie spontană a durerii, ritualul fiind în felul său îndeplinirea unei obligaţii sociale. Participarea la înmormîntare şi amploarea ceremoniilor folclorice sînt influenţate de mai mulţi factori : legăturile de familie, poziţia socială, vîrsta, cauza morţii. De obicei, la moartea tinerilor, în cazul morţii năprasnice, ia parte întreaga colectivitate.

Două categorii de obiceiuri se detaşează în practicile muzicale funebre : cîntecele ceremoniale *de grup* — zorile şi bradul ; şi cele *individuale* — bocetele.

Cîntecul zorilor, foarte vechi, se interpretează de către femei la fereastra celui dispărut. Melodiile au un caracter dramatic, sînt silabice sau melismatice, desfăşurate larg, cu fiecare silabă accentuată şi fermate la cadenţe.

Cîntecul bradului însoţeşte obiceiul ca la capul mormîntului tinerilor să se pună un brad. Metaforic, în cuvintele acestui cîntec se vorbeşte despre cel care şi-a părăsit casa şi rătăceşte prin lume. Uneori, în text se vorbeşte despre bradul care în loc să fie transformat în scînduri pentru construirea unei case este silit să se usuce în mormînt. Melodiile bradului sînt de obicei cîntate de un grup de femei la unison. Cîntecul este oarecum solemn, are rezonanţe arhaice, cu mişcarea parlando, într-un ambitus restrîns.

Bocetul sau cîntarea de mort este un gen extrem de răspîndit. Se poate cînta din momentul decesului pînă la cimitir — în unele regiuni şi după înmormîntare. De obicei bocesc femeile, exprimîndu-şi jalea, durerea pentru cel plecat în lumea de veci. Bocetul este o lamentaţie improvizată pe o melodie de durere. Există melodii funebre anume, cărora li se adaugă texte noi, legate nemijlocit de respectivul decedat. Prin durata lor, bocetele sînt poeme lungi, în care elementele din viaţa mortului se împletesc cu sentimentele celor părăsiţi. Bocetul se mai caracterizează prin stil improvizatoric, printr-o cursivitate narativă de factură liberă.

În cadrul genurilor folclorice neocazionale, un loc de seamă îl deţine balada, care se cunoaşte la români din epoci îndepărtate, sub denumirea de cîntec bătrînesc, voinicesc, haiducesc (acesta din urmă are o origine mai nouă). Expusă declamator, balada se execută de obicei cu prilejul unor reuniuni (petreceri), în faţa unui auditoriu. Tematica baladei îmbrăţişează o largă arie, de la motive străvechi, în care eroul apare angrenat în lupta cu forţele naturii (vîntul, gerul), cu făpturi fantastice (balaurul), pînă la motive eroice, inspirate din epopeea luptei pentru libertate a poporului împotriva cotropitorilor. Ca desfăşurare, baladele uneori încep cu un preludiu (taxîm), o melodie lentă, instrumentală, menită să creeze ambianţa poetică necesară. Treptat, se trece la introducerea propriu-zisă, o anticipare motivică a ideii melodice vocale ce urmează. Cîntăreţul îşi asigură ascultătorii de autenticitatea naraţiunii, cerînd totală ascultare. Cîntarea capătă un curs viu, avîntat, într-o melopee recitativică, silabică, de factură improvizatorică, presărată din loc în loc cu intervenţii instrumentale, pentru a imprima desfăşurării epice nerv şi interes. Formula melodică de bază se reia în forme

variate, căpătînd uneori amploare, prin utilizarea ornamentelor şi a sunetelor lungite. Cîntăreţul alternează formule melodice cu versuri declamate (parlando), sau recitate pe acelaşi sunet (recto tono), oprindu-se la capătul fiecărui episod printr-o formulă de încheiere. O melodie de joc încheie de cele mai multe ori interpretarea, nu însă înainte de a se rosti o închinare, cu caracter umoristic. Cîntăreţul solicită apoi recompensa pentru osteneala depusă.

Repertoriul de balade este bogat. Se cunosc peste 300 de teme, fiecare avînd numeroase variante locale. Un bun interpret cunoaşte circa 40 de cîntece epice. Dintre cele mai răspîndite balade, menţionăm *Meşterul Manole, Soarele şi luna, Mihu Haiducu, Corbea.* Capodopera genului rămîne *Mioriţa,* cel mai desăvîrşit produs al măiestriei artistice a poporului român, expresie a dragostei nemărginite de viaţă, în perspectiva sumbră a morţii. *Mioriţa* este o baladă păstorească, avînd melodia sa proprie, de o uimitoare simplitate şi nobleţe poetică. Poezia exprimă testamentul ciobanului aflat în preajma morţii, a cărei veste o aduce Mioriţa (oaia năzdrăvană). El cere să fie înmormîntat în preajma stînii şi să i se pună la căpătîi fluierul, simbol al nemărginitei sale dragoste pentru viaţă şi muncă.

Lirica vocală, un strat mai nou în folclor, este reprezentată de trei mari genuri : doina, cîntecul păstoresc şi cîntecul liric propriu-zis. Nefiind legate de vreun anumit eveniment, rit sau ceremonial, lirica populară este expresia directă a unor stări sufleteşti de adîncă intimitate, fapt pentru care expresia sa impune apelarea la forme simple, devenite aproape unanim cunoscute.

Doina este într-atît de răspîndită, încît uneori se confundă cu însuşi cîntecul popular. Prin doină se înţelege acel stil melodic de esenţă lirică, melopee liberă ce se desfăşoară improvizat pe temelia unor elemente melodice tipice, într-un ritm liber (parlando rubato), decurgînd din felul cum îi place executantului. El combină şi variază formule melodico-ritmice, grăbind ori rărind pe nesimţite, în limitele statornicite de o îndelungată practică. Spre deosebire de alte genuri, de o surprinzătoare diversitate, tipul doinei este relativ omogen în toate zonele româneşti. Sfera emoţională predominantă în doină este jalea, dorul, nostalgia. Se întîlnesc şi doine instrumentale de alură pastorală, avînd o melodică mai bogat ornamentată.

Dacă în baladă şi doină stilul este de esenţă liberă, improvizatorică, în cîntec (denumit „propriu-zis"), stilul este mai riguros, iar forma strofică. De la un ţinut la altul, cîntecul prezintă aspecte diferite, în funcţie de numărul rîndurilor melodice, de sunetul pe care se realizează cadenţele, de aspectul melodiei (silabică sau melismatică), de scara muzicală, ritm şi altele. Prin conţinut, cîntecul dă expresie unui diapazon larg al simţămintelor omeneşti de rezonanţă lirică.

Dansul, formă specifică de etalare a energiei şi vitalităţii, reprezintă un domeniu artistic de autentică originalitate în cultura românească. Consecinţă inevitabilă a coexistenţei mai multor straturi stilistice, aparţinînd unor diverse epoci, dansurile cuprind o impresionantă bogăţie de genuri, atît muzicale cît şi coregrafice. Pitorescul lor derivă din caracterul sincretic. Îşi dau concursul la aceasta muzica, dansul, poezia (strigături), costumele (de o uimitoare fantezie), gestica (bătăi din palme, pocnituri de degete, sărituri etc.) ; se completează cu o recuzită specială : bastoane împodobite, securici, baltage, săbii, clopoţei.

Unitatea stilistică a dansului popular nu este în discordanţă cu bogăţia formelor, care diferă în raport cu funcţia, tipul coregrafic, localitatea. Se întîlnesc

dansuri cu caracter distractiv şi dansuri rituale. Din punct de vedere al ţinutei şi al formaţiei, se disting dansuri de cerc — închis (hora) sau deschis — dansuri în şir (coloană), dansuri de doi şi solistice (mai rare). Ca execuţie, sînt dansuri feciorești (bărbătești), dansuri de fete şi dansuri mixte. Ocaziile în care se dansează sînt : hora duminicală, existentă în fiecare sat, nedeia, la care participă oameni din mai multe localităţi (ca cea de pe Muntele Găina), nunta, petrecerile familiale şi altele.

Caracteristic pentru dansurile populare este acea poliritmie, de un farmec aparte, rezultată din suprapunerea muzicii, paşilor şi strigăturilor. Mişcarea în care evoluează dansurile este sau lentă şi legănată, ca în horă, jocuri de fete, învîrtită, sau dinamică, rapidă, ca în brîu şi sîrbă. În melodiile de dans, ritmul apare ca un atribut preponderent de expresie. Structura melodică este simplă, decurgînd din desenul fix al ritmului. Componentele muzicale justifică o sistematizare a dansurilor după formă, ritm şi mod. După formă — cu melodii improvizatorice, deci formă deschisă, şi cu formă închisă ; ca ritm — în sistem distributiv şi aksak ; iar ca mod — sisteme arhaice, cu moduri naturale, şi sistemul major-minor [1].

Dintre cele mai răspîndite dansuri amintim : Sîrba, Hora, Sălcioara, Purtata, Învîrtita, Haţegana, Bărbuncul, Fecioreasca, Ardeleana, Brîul, Bătuta, Restelul, Jieneasca, Ţarina, Hardăul, De doi, Poşovoaica, Ghimpul, Arcanul, Ursăreasca, Rustemul, Ariciul, Chindia, Alunclul, Oltenaşul. În părţile unde s-au stabilit populaţii de altă origine, repertoriul cuprinde şi dansuri specifice acestora : Ceardaşul, Ländlerul, Polca, Ruseasca, Huţulca, Cazaciocul, Tropca. Bineînţeles, simpla enumerare a titlurilor unor dansuri nu epuizează varietatea genului, cu atît mai mult cu cît un anume dans poate avea mai multe variante melodice. Apoi, fiecare zonă geografică, ba chiar colectivitate folclorică, se regăseşte în anumite dansuri specifice, avînd o puternică tradiţie locală.

Practica muzicală populară deţine şi forme a căror sferă este aceea a profesioniştilor, pentru că au existat cu secole în urmă şi s-au cristalizat condiţii prielnice consacrării profesionale în favoarea muzicii populare. Profesionismul interpreţilor folclorici nu s-a detaşat prea mult de matcă, nu a adoptat sisteme de notare şi teoretizare, fapt pentru care arta lor se confundă cu arta din care-şi extrag seva şi asupra căreia acţionează în permanenţă. Nu se poate stabili de cînd profesionismul folcloric manifestă o oarecare independenţă. Nu se mai cunosc cu rigoare nici instrumentele pe care a profesat, în timpurile de demult. Un fapt este însă neîndoielnic, acela că măiestria lor a fost şi este de un asemenea nivel, încît favorizează tehnica de virtuozitate instrumentală şi, adeseori, în paralel, pe cea vocală. Mai ştim că termenul actual cu care sînt identificaţi profesioniştii folclorici este de lăutar, a cărei toponimie este fără îndoială legată de denumirea instrumentului medieval cu coarde, făcut să vibreze prin ciupire : lăuta, sau, în termen european, luthul, răspîndit şi pe teritoriul ţării noastre. Noţiunea de lăutar nu poate avea o vechime mai mare de trei sau patru veacuri. Este însă neîndoios că şi înainte au existat muzicanţi, corespondenţii lăutarilor de astăzi.

Arta lăutarilor se relevă prin cîteva trăsături fundamentale. Lăutarii sînt mari interpreţi ; totodată, creatori. Vădesc o enormă receptivitate la tot ce este

---

[1] Comişel, E. Op. cit., p. 383—384.



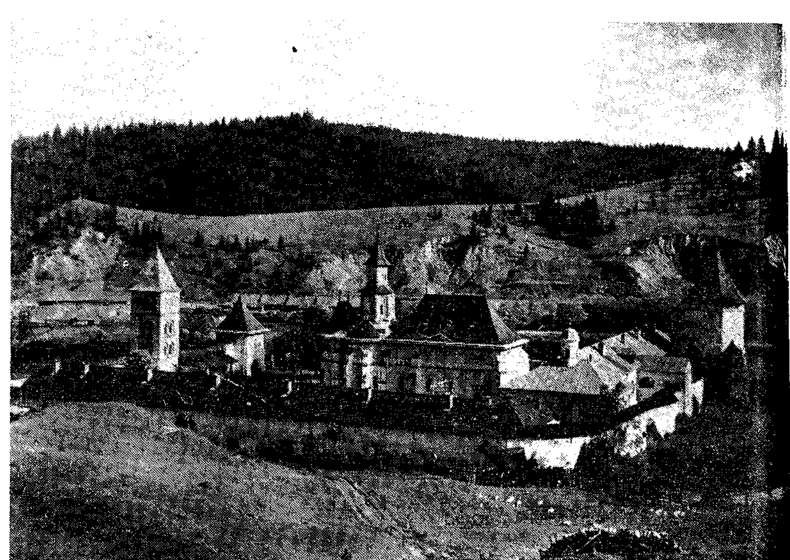
Frescă de la Voroneț, sec. XVI

Frescă de la Voroneț



Ştefan cel Mare,
Domnitorul Moldovei

Mănăstirea Putna



nou. Ştiu să se conformeze cerinţelor imediate, ca atare, nu se închistează în clişee veşnice, ci adoptă o atitudine flexibilă. În pofida mimetismului pe care-l afişează, ei sînt totuşi consecvenţi păstrători ai tradiţiei, de unde rezultă că înnoirile le primesc numai cu condiţia acceptării asimilării de către fondul străvechi.

INSTRUMENTE POPULARE ROMÂNEŞTI

Cîntecul este adeseori acompaniat, amplificat, colorat de către instrumente sau pseudoinstrumente. Deşi muzica populară românească este în esenţă vocală, ponderea muzicii instrumentale în ansamblul folcloric este considerabilă. Instrumentele, prin posibilităţile lor tehnice de emitere sonoră, înrîuresc asupra specificului muzicii, conferindu-i virtuozitate, timbruri aparte. Sînt forme şi genuri care ţin de practica instrumentală. Instrumentele diferă, de multe ori, ca denumire, material de confecţionare, acordaj, repertoriu, de la provincie la provincie, ca să nu mai vorbim de epocă. Sub acest aspect, încercarea reconstituirii istoriei instrumentelor folclorice pare lipsită de orizont, atîta vreme cît documentele nu abundă. In consecinţă, ne rezumăm doar la prezentarea instrumentelor mai frecvente. Care au fost instrumentele importante în primele veacuri ale mileniului nostru ? Iată o întrebare la care nu se poate răspunde decît cu aproximaţie. Probabil fluierul n-a lipsit din rîndul lor. Este curios însă cum se redistribuie ierarhia instrumentală, cum s-a înscris ascensiunea viorii, instrument preluat din afară, despre care informaţile riguroase şi demne de crezămînt sînt atît de laconice.

Ceea ce este sigur se referă la faptul că poporul român îndrăgeşte şi ştie preţui muzica instrumentală, dovadă fiind numărul mare de instrumente incluse în patrimoniul practicii muzicale. Pe prima treaptă a ierarhiei instrumentale se află pseudoinstrumentele, adică acele surse sonore care nu presupun o tehnică de construcţie : pocnituri, frunze, solz de peşte, fir de iarbă. Instrumentele propriuzise pot fi clasificate în idiofone (autofone — produc sunetele prin ele însele), membranofone (presupun o membrană dispusă pe un obiect rezonator), cordofone (emit sunetul prin intermediul unor coarde întinse) şi aerofone (sunetul se realizează prin aerul pus în vibraţie) [1].

Idiofonele produc sunete prin lovire, frecare etc. : clopote, zurgălăi, lanţuri, beţe, duruitoare, săbii ş.a. Aceste surse par să aibă un trecut impresionant. Se întîlnesc în ritualuri : iarna, la urat (biciul, botul caprei) ; primăvara (căluşarii — cu zurgălăi) ; vara (sabia drăgaicelor) ; la nuntă (steaguri cu clopoţei) ; înmormîntare (beţe lovite) ; jocuri de copii (toaca). Un vechi instrument este drîmba, la care cîntau fete şi femei. Drîmba este compusă dintr-un arc încovoiat de metal, prin mijlocul căruia trece o lamă metalică, liberă la un capăt. Pusă în vibraţie, lama produce un sunet specific, un fel de bîzîit.

---

[1] Despre instrumentele populare româneşti vezi : Burada, T. T. *Cercetări asupra danţurilor şi instrumentelor de muzică ale românilor.* În : *Almanah musical.* Iaşi, nr. 3, 1877 ; Alexandru, Tiberiu. *Instrumentele muzicale ale poporului român.* Bucureşti, ESPLA, 1956 ; Comişel, Emilia. *Folclor muzical,* op. cit.



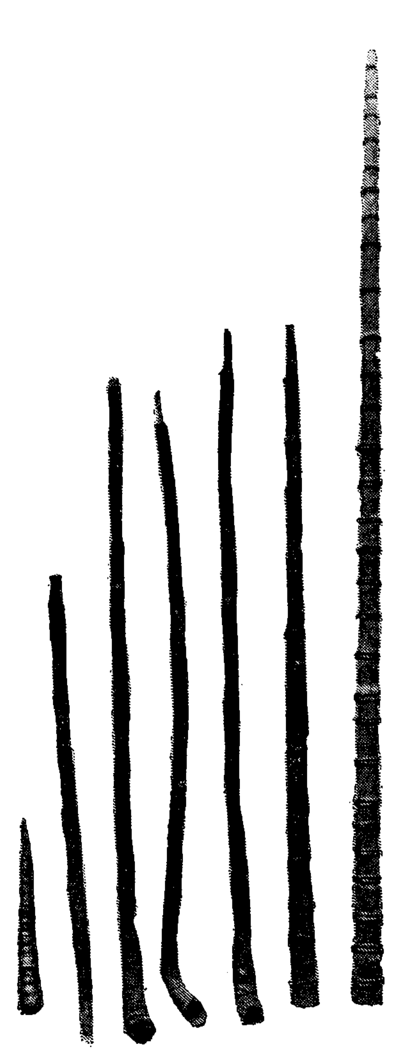
Instrumente muzicale populare româneşti — jucării
(Colecţia iconografică G. Breazul)

Instrumentele membranofone sînt menite să amplifice sonoritatea şi să marcheze mişcarea ritmică. Buhaiul, folosit cu prilejul pluguşorului de Anul nou, este un instrument construit dintr-o putină de lemn, acoperită la extremitatea superioară cu o membrană de piele. De mijlocul acesteia este prinsă o şuviţă de păr de cal. Prin tragerea de şuviţă cu mîinile se obţine un sunet puternic, un fel de muget. Din familia tobelor se remarcă : toba mică (cu două membrane), folosită la colindat, şi toba mare, întîlnită la ursari. Daireaua este făcută dintr-un corp metalic circular peste care se întinde într-o parte o membrană din piele. Se mai fixează pe partea metalică diferite plăci care vibrează prin lovire. Darabana este tot o tobă mai mare, avînd atribuţia vestirii unor momente folclorice din viaţa colectivităţii săteşti, cum ar fi invitaţia la nuntă.

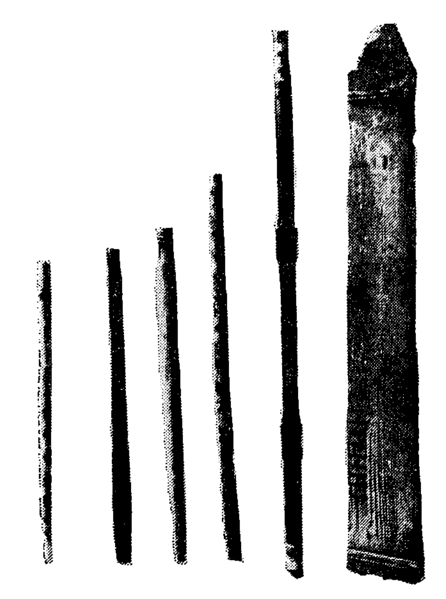
Din familia aerofonelor, unul dintre instrumentele vechi este buciumul, pastoral, confecţionat din lemn, lung, avînd o formă conică. Buciumul se întîlneşte la semnale, cîntece şi jocuri. Melodiile buciumului se constituie pe armonicele sunetelor. Se cunosc multe tipuri de bucium : drept — cu tubul cilindric, din lemn sau tablă, sau cu tubul conic, din lemn (denumit tulnic) — şi încovoiat — cu tubul cilindric, din tablă, avînd partea inferioară curbată, sau cu tubul conic, avînd partea inferioară încovoiată în chip de pipă (din lemn sau tablă).

Fluierul rămîne fără îndoială cel mai răspîndit instrument la români, datorită accesibilităţii sale. Fluierul este un instrument confecţionat din lemn, avînd încrustate găuri pentru degete. Prin dimensiunile lor, sînt fluiere mari şi fluiere mici, care variază după numărul şi plasarea deschizăturilor, după felul în care

se ţin şi se suflă. Se întîlnesc fluiere cu dop sau fără, cu gura transversală sau laterală. Fluierele diferă după scările pe care le produc. În acest sens se conturează, de asemenea, o enormă varietate de tipuri, ajungînd pînă la acelea care produc scări netemperate. Interpretarea la fluier permite virtuozilor să obţină, pe lîngă melodia principală, un sunet gutural, un fel de ison, de pedală. Tehnica avansată a interpretării la fluier presupune diferite procedee, care lărgesc posibilităţile sonore prin înclinarea tubului, digitaţia în furcă.



Instrumente muzicale populare : buciume şi tulnice (Colecţia iconografică G. Breazul)



Instrumente populare : fluiere, caval şi ţiteră (Colecţia iconografică G. Breazul)

Există diferite alte instrumente de suflat bazate pe principiul acesta al fluierului, ca, bunăoară : trişca, tilinca, surla, cavalul, ocarina, fluierul îngemănat, flautul popular ; apoi fluiere după regiuni : moldovenesc, dobrogean etc.

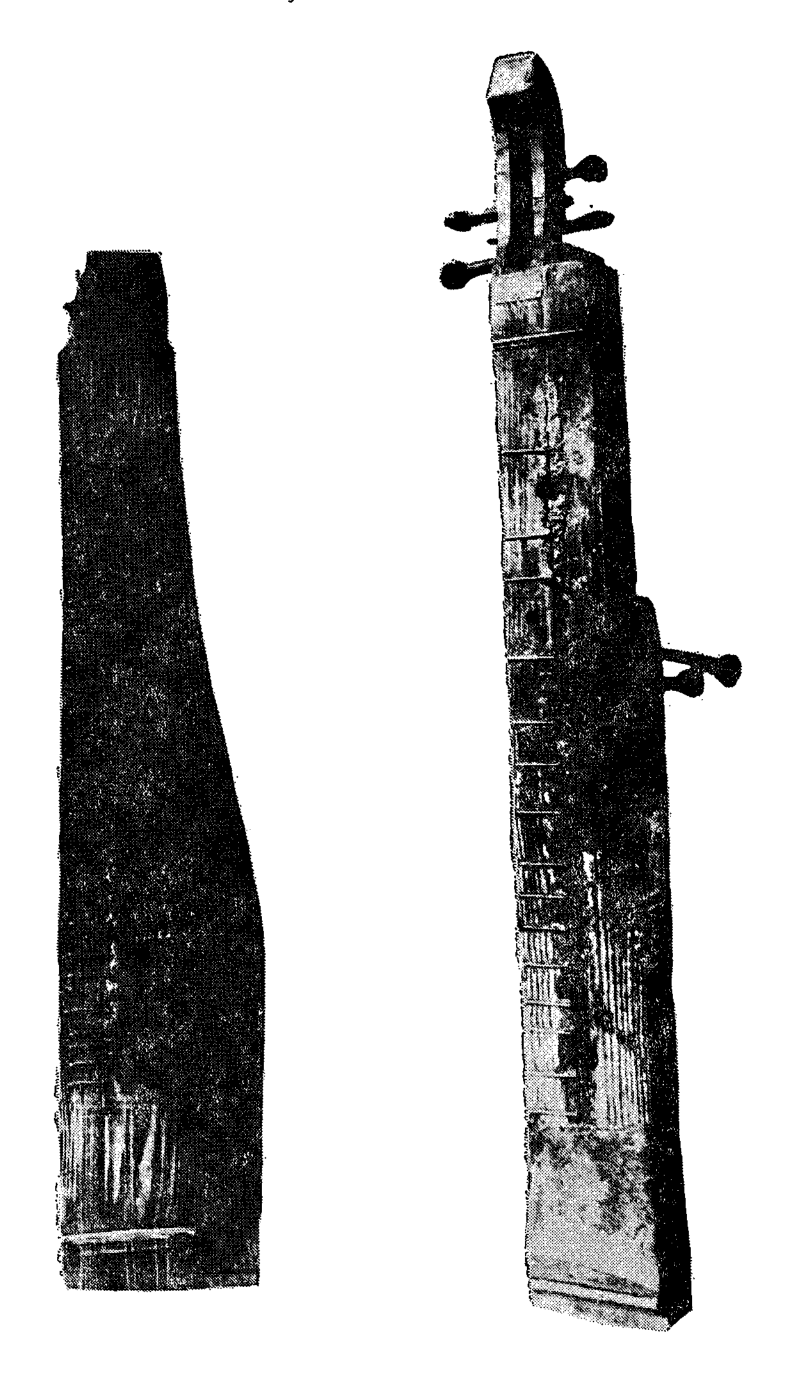
Naiul sau flautul lui Pan este un instrument vechi confecţionat din trestie. Pe o vergea curbă se fixează diferite tuburi (fluiere), după lungime. Poate avea între 20 şi 40 de tuburi. Prin aplecarea instrumentului şi introducerea de boabe de fasole, pietricele, ceară, se modifică sunetele. Instrumentul este deci acordabil. Ambitusul naiului este bogat. Scările sînt majore.



Nai (Colecţia iconografică G. Breazul)

Cimpoiul, de asemenea un instrument vechi, are un fluier (carabă) introdus într-un burduf din piele de oaie. Aerul se introduce printr-un tub prevăzut cu ventil. Se evacuează printr-un orificiu — „bîzoi" — o ţeavă care emană un sunet constant, un ison, o pedală. Se deosebesc cimpoaie cu caraba simplă şi dublă. Cimpoiul emite sunete puternice, aspre. În tehnica interpretativă sînt posibile apogiaturi, triluri etc. Datorită scurtimii fluierului sau fluierelor cimpoiului, instrumentul are un diapazon restrîns, ca atare posibilităţile sale apar limitate, ceea ce influienţează asupra repertoriului.

Se întîlnesc şi instrumente aerofone cu sunete puternice : cornul (de viţă), goarna, trompeta. Evident, cu excepţia cornului, în practica folclorică acestea sînt recente. La fel, clarinetul, torogoata şi saxofonul.



Ţitere populare (Colecţia iconografică G. Breazul)

Cordofonele pot fi divizate după cum urmează, în ordinea vechimii lor : cu coarde ciupite, lovite şi frecate. Cobza are patru grupuri de coarde ce se apasă cu degetele mîinii stîngi, în timp ce mîna dreaptă le ciupeşte cu o pană de gîscă. Acordajul diferă, cel mai frecvent fiind : *re, la, re, sol, do, la, re, sol.* Funcţia cobzei este aceea de a acompania, în ţiituri ritmice sau armonice. Virtuozii acestui instrument pot interpreta piese solistice. Cobza face parte probabil dintre descendenţii familiei lăutei (luthului), care, după frescele bisericilor medievale, pare să fi fost foarte îndrăgită.

Ţitera este un instrument format dintr-o cutie de rezonanţă din lemn de brad, în formă dreptunghiulară, avînd 6—7 coarde ce sînt puse să vibreze prin ciupire de către o pană.

Ţambalul apare la lăutari sub două mărimi : cel mic este atîrnat după gît, iar cel mare este aşezat ca o masă pe patru picioare. Instrumentul este mai nou, avînd rol de acompaniament, imprimînd ritmul şi culoarea. Cu mare efect se execută şi pasaje solistice. Ţambalul are de la 20 (mic) la 35 (mare) coarde, acţionate prin două ciocănaşe (beţe), al căror capăt este învelit în postav sau vată.

Dintre instrumentele cu coarde acţionate prin frecare, menţionăm lira, avînd 2—3 coarde puse în vibraţie prin frecarea lor de către o roată şi apăsarea pe un mecanism, claviatură. Acest instrument, care a ieşit din practica muzicală cu un veac în urmă, se mai numea lăută sau organ [1].

Vioara deţine supremaţia în practica lăutărească de aproximativ trei secole. Denumirea sa folclorică este : ceteră, lautā, scripcă, diblă, ţibulcă. Sînt întîlnite, de asemenea, viola, violoncelul şi contrabasul (gordunu, broancă).

Este foarte probabil ca în practica populară a epocii medievale româneşti să fi existat unele instrumente care scapă cercetătorilor de azi. Penuria mărturiilor ne obligă să lăsăm deschisă o portiţă unor viitoare investigaţii, care ar surprinde elemente necunoscute în privinţa artei interpretative din acea perioadă, prea puţin inundată de surse luminoase, evidenţiind anumite instrumente sau o anumită prioritate în utilizarea lor.

În esenţă, instrumentele populare „clasice", înţelegînd prin aceasta familia fluierelor, buciumelor, cimpoiul, naiul, fără îndoială au un stagiu de vechime impresionant. În acelaşi timp, se înregistrează o mişcare permanentă a preferinţelor, care reclamă dinamism. Într-un asemenea context, se poate explica ponderea, în frescele mănăstirilor şi bisericilor medievale, a unui instrument ce pare a descinde din familia luthului, un fel de cobză. După prezenţa sa masivă, este de presupus că a deţinut un loc de frunte în practica instrumentală românească a epocii. Ulterior va fi înlocuit printr-un alt instrument : vioara. Un instrument nou adoptat, perfecţionat, poate dobîndi un rol enorm, răsfrîngîndu-se asupra repertoriului, genurilor, melodicii, armonizării, facturii şi tehnicii instrumentale.

[1] Comişel, E. Op. cit., p. 426.

MUZICA BIZANTINĂ A ŢĂRILOR ROMÂNEŞTI

Leagănul muzicii profesioniste se identifică în cîntările sacre. În condiţiile specifice evului mediu, în linişte lăcaşurilor religioase, s-a desfăşurat o neostoită operă de proliferare culturală. Din cîntările gregoriene s-au desprins, după zeci de ani de metamorfozări, formele primare ale muzicii polifonice, conductul şi organumul, de la care vor porni vertiginos ramificaţii noi, considerabil mai evoluate, pe scara suitoare a complexităţii şi desăvîrşirii. Muzica cultică şi-a adus ofranda sa şi la emanciparea genurilor rudimentare ale cîntării vocale şi intrumentale laice, începutul marcîndu-l arta trubadurilor, truverilor, minnesängerilor şi meistersingerilor din vestul Europei. În cadrul bisericii, se afirmă şi muzica instrumentală, de orgă, a cărei vertiginoasă ascensiune va fi apoi direcţionată şi în afară, după secole de maturizare.

Fenomenul descris, avînd un specific aparte, va fi în linii generale similar şi în cadrul culturii româneşti. Muzica populară şi bizantină se află la originea dezvoltării muzicii româneşti profesioniste. Muzica bisericească va prefigura, anterior celei folclorice, condiţiile prielnice germinării formelor profesioniste, deoarece ea însăşi le încuraja şi solicita. De bună seamă, atunci cînd ne referim la această muzică se cuvine să avem în vedere drumul diferit pe care îl parcurg muzica gregoriană şi muzica bizantină. În sînul fiecăreia dintre acestea se petrec cataclisme şi evoluţii remarcabile, pe filiera de la simplu la complex. În acest stadiu al comparaţiei, se impune constatarea că în timp ce muzica Bisericii apusene va înregistra o varietate şi complexitate activă, conducînd la sistemul funcţional armonic, la avîntul muzicii contrapunctice, intrumentale, favorizînd apariţia unor genuri ample şi a unor personalităţi componistice de primă mărime, în muzica bizantină lucrurile se desfăşoară mai lent, mai puţin dinamic, neînlesnind o vertiginoasă afirmare a unor forme profesioniste superioare. Atitudinea mai conservatoare a căpeteniilor Bisericii răsăritene, de teama unor restructurări care să pericliteze însăşi temelia aşezămîntului ecleziastic, a manifestat o poziţie dezavantajoasă faţă de eventualele înnoiri stilistice muzicale. Tradiţia era prea vie şi prea omniprezentă pentru a permite scrutarea viitorului şi primenirea stratului muzical. Chiar şi unele cuceriri timide sînt excluse, propagîndu-se simplitatea arhaică a cîntării. Astfel, orga, cunoscută întîi la Constantinopol, va fi preluată de către Occident. Bizanţul renunţă complet la servituţile acestui nobil şi monumental pivot sonor, menit să creeze fastul şi atmosfera solemnă caracteristică ceremonialului divin. Ca atare, legîndu-şi destinul de Bizanţ, muzica ecleziastică românească a depins de tipul muzical care nu a înlesnit, către mijlocul şi sfîrşitul evului mediu, o dezvoltare spectaculoasă a tehnicii şi stilurilor. Din acest punct de vedere, muzica bizantină din ţara noastră a servit în mai mică măsură progresul artei sonore decît muzica gregoriană în cadrul culturii muzicale din ţările Europei nesupuse civilizaţiei Imperiului cu reşedinţa la Constantinopol.

Aspectele aparent negative ale muzicii răsăritene care ar rezulta prin comparaţie cu muzica apuseană pot fi şi devin atribute valoroase ale unei culturi ce-şi menţine neştirbită esenţa, nepermiţînd îndepărtări prea mari de matcă. Muzica bizantină este un tezaur nealterat de mostre preţioase, avînd atribute specifice, altele decît ale muzicii apusene religioase. Pentru a înţelege, fie şi

la modul general, valoarea acestui tezaur, ar fi suficient să invocăm argumentul vechimii sale, care, în pofida forţelor centrifuge, a reuşit să reziste veacuri la rînd, păstrîndu-şi nealterată esenţa şi robusteţea. Aceasta nu înseamnă că filonul bizantin este primitiv şi neconsistent, ci, dimpotrivă, extrem de bogat în felul său, afirmînd o varietate de formule şi forme, care cu greu se lasă sesizate chiar şi de către specialişti. Caracteristica unor mari capodopere ale geniului uman constă în aceea că presupune un anumit grad de iniţiere pentru a le percepe şi iubi. La fel stau lucrurile şi cu muzica bizantină. Se deschide, în discreta ei măreţie, numai aceluia care insistă în a o înţelege. Astfel că, ascultînd-o repetat, îşi dezvăluie comoara atributelor muzicalo-estetice, care, odată percepute şi aprofundate, conving în privinţa prospeţimii, bogăţiei şi adevărului expersiei.

În legătură cu muzica noastră bizantină din secolele X—XIV, se nasc o serie de puncte obscure care deocamdată se sustrag observaţiei din lipsa probelor documentare. Ceea ce pare ceva mai clar, deşi nu în cele mai mici contururi, se referă la natura fenomenului bizantin al provinciilor româneşti. Deşi Ţările Româneşti s-au dezvoltat în condiţii politico-sociale diferite, ceea ce le-a imprimat particularităţi istorice specifice, în privinţa tipului muzicii bisericeşti lucrurile sînt fără echivoc : indiferent de cadrul politic, de momentul istoric, românii de pretutindeni au fost convertiţi la bizantinism, deci au avut aceeaşi muzică. În acest sens, unitatea apare de necontestat. Transilvania, Ţara Românească şi Moldova au cunoscut acelaşi filon muzical bisericesc de sorginte bizantină. Prin urmare, alături de cîntecul popular, cîntarea bisericească a constituit o pîrghie de nădejde în apărarea conştiinţei etnice. Şi totuşi, este curios cum românii, descendenţii răsăriteni ai latinilor, au adoptat limba greacă şi apoi slavona pentru cult, nemenţinînd latina şi neoptînd pentru limba lor proprie. Încă din veacul al IV-lea se intoduce, prin episcopul Ulfila, limba gotică în cult. Tot el traduce *Biblia* în limba sa. Se presupune că aceasta s-a petrecut pe teritoriul Moldovei de astăzi, ceea ce înseamnă că acţiunea lui Ulfila a avut sorţi de a fi receptată de către populaţia băştinaşă. După secolul al VI-lea, prin tălmăciri din limba greacă, sobirii, copţii, sirienii, etiopienii, armenii şi gregorienii au introdus limba lor maternă în serviciul divin. Pe această traiectorie se înscriu şi slavii atunci cînd purced la îmbrăţişarea creştinismului în limba maternă. Fenomenul este extrem de delicat prin însăşi complexitatea sa.

O explicaţie pare plauzibilă la întrebarea de ce locuitorii Daciei, din cele două limbi creştine de circulaţie europeană — latina şi greaca — au ales-o pe aceasta din urmă ; explicaţie valabilă şi pentru neadoptarea limbii proprii. Şi anume : româna încă nu-şi afirmase prin cărturari de elită multiplele disponibilităţi literare pe care le conţinea latent. Mai este de adăugat că strămoşii noştri nici nu erau uniţi din punct de vedere politic, nu erau organizaţi într-o formaţie administrativă, economică, militară omogenă, capabilă să creeze cadrul necesar desfăşurării unei activităţi de creaţie pe tărîm literar şi artistic. Vor trece secole pînă se vor naşte condiţiile care vor genera o conştiinţă lingvistică română. Anterior acesteia, românii, ca şi multe alte popoare europene, au adoptat, sau li s-a impus, o limbă străină de cult. Avantajele şi, mai ales, dezavantajele acestei soluţii pot fi întrevăzute cu uşurinţă. Mai curînd însă se cere să relevăm istoric contactul românilor cu limbile creştinătăţii pe care le-au folosit, deoarece importanţa cunoaşterii acestui aspect este primordială, întrucît cîntarea era direct condiţionată de modalitatea purtării sensurilor poetico-religioase. Am văzut în

paginile anterioare că latina şi îndeosebi greaca au servit comunicării dintre creştini. Dacă latina va fi treptat înlăturată, greaca în schimb va dăinui secole în şir, dovadă manuscrisele şi documentele păstrate în mănăstiri. Asupra acestora vom reveni.

Limba slavă, medio-bulgară, va reprezenta o concurenţă serioasă pentru limba greacă începînd cu secolul al X-lea, mai precis, din timpul domniei lui Simeon (893—927), cînd la noi s-a format o ierarhie bisericească asemănătoare celei din sudul Dunării. Ţara noastră se găsea înconjurată de popoare care aderaseră la religia creştină în mod oficial : bulgarii s-au creştinat în 864, sîrbii în 879, ruşii în 988. Aceştia au preluat ritualul grecesc la început. Sinuoasă este tendinţa spre făurirea propriului limbaj ecleziastic la bulgari. Ţarul Boris, sub care s-au creştinat bulgarii, a introdus limba greacă în biserică. Survenind un conflict cu Bizanţul, apelează la ritul latin, în detrimentul celui dintîi. În cele din urmă, va birui ritul grec de esenţă slavă, adus din Moravia de către discipolii creatorilor limbii şi scrierii slave, Ciril şi Metodiu [1]. Bulgarii din mijlocul secolului al X-lea posedă o liturghie slavă, a cărei expansiune va cuprinde şi teritoriul românesc.

Cu privire la data cînd slava a devenit o limbă oficială bisericească la noi nu se ştiu prea multe, în afara faptului că abia în secolul al XIV-lea această limbă e păstrată în documentele curţilor domneşti şi în manuscrise religioase. Prin urmare, aproape patru veacuri au fost necesare pentru ca slavona să poată cuceri întîietate în viaţa românească [2]. Cînd scriem cuvîntul „întîietate" avem în vedere sfera vieţii oficiale, pentru că în popor se păstra nevătămată limba română, a cărei vigoare şi potenţare literară începe să candideze la recunoaştere şi legalitate.

Adoptarea slavonei de către români se face datorită dependenţei politice faţă de slavi şi prezenţei unei populaţii daco-slave în nordul Dunării, ce va fi asimilată pînă în secolul al XII-lea. Odată încetăţenită, limba slavonă va deveni limba de cultură a clasei dominante româneşti. Bineînţeles, aceasta nu a fost limba maternă a boierilor, ci o limbă străină, importată, avînd un fond lexical bogat, capabil să exprime şi noţiuni abstracte. Dar mai ales în mediul religios slavona sau paleo-bulgara s-a dovedit a fi ermetică şi hieratică, neînţeleasă de marea majoritate a credincioşilor. Slavona era limba diecilor şi a preoţilor, dar nu şi a credincioşilor. Din această cauză, între cei care cîntau melodiile liturgice şi destinatarii lor exista o prăpastie de netrecut. Limba de ritual avea pe de altă parte, prin antiteză, un efect distanţator, aristocratic, potrivit tezei cu cît un lucru apare mai puţin accesibil şi mai neînţeles, cu atît este mai înalt, preţios şi „sfînt". Slavona, această limbă „latină" a balcanilor, a accentuat diferenţierea socială din mediul românesc. Fiind o limbă de cultură, ea se deosebea de slava vie, avînd circulaţie în stratul religios şi al claselor domneşti.

Adoptarea de către români a limbii slavone în cîntările liturgice se face creator, ceea ce justifică prelucrarea după specificul limbii a unor elemente ale

---

[1] Vîrtosu, Emil. Op. cit., p. 28.

[2] Mihăescu, H. *Influenţa grecească asupra limbii române.* Bucureşti, Ed. Academiei, 1966, p. 83—89. Autorul desfăşoară o documentată privire istorică asupra naşterii şi afirmării limbii slavone.

scrierii cirilice. Slavona folosită la curţile domneşti sau în bisericile noastre, aşa cum glăsuiesc cărţile transmise, demonstrează o considerabilă influenţă din partea limbii române asupra structurii acesteia [1]. Astfel, genul unor cuvinte se modifică, apar forme româneşti ale articolelor, se infiltrează expresii tipice româneşti, se evidenţiază influenţa specifică frazei şi sintaxei româneşti. Din secolul al XIV-lea cuvintele româneşti acreditate în textele slave devin mai numeroase, fapt care pledează pentru forţa de iradiere a limbii române, a cărei victorioasă ascensiune va înscăuna scrisul românesc.

Diferitele straturi lingvistice şi grafice pe care le-a cunoscut fenomenul cultural din ţara noastră justifică întrebarea dacă nu au corespondenţi pe plan muzical. Cu alte cuvinte, curentul grecesc bizantin şi slavon (bulgaro-greco-bizantin), care au mers pe căi independente, avînd particularităţi distincte de ordin lingvistic, nu au deţinut structuri muzicale la fel de diferenţiate ? Mai precis, muzica bisericească pe care au cîntat-o credincioşii pînă la impunerea curentului slavon se deosebeşte de muzica adusă de acest curent ? Afirmaţii definitive în acest sens nu pot fi formulate. Probabil că da, deoarece este vorba despre o tendinţă înnoitoare, care în mod firesc a adus cu sine elemente ce au îmbogăţit muzica religioasă. Proeminent în acest sens este aportul lui Ioan Cucuzel, în domeniul scrierii şi ordonării tipurilor melodice incluse în ritul liturgic. Despre aceasta, mai pe larg, ceva mai tîrziu. În acelaşi timp, curentul muzical slavon nu se defineşte printr-o configuraţie prea diferită de vechiul strat bizantin. Lucru explicabil prin aceea că, adoptînd creştinismul, slavii au preluat întregul arsenal muzical al acestuia. Prin urmare, fondul muzical slavon îşi datorează originea în patrimoniul existent anterior al cîntării liturgice, ceea ce înseamnă că se înscriu într-un front cultural pe care românii îl deţineau cu mult înainte. Curentul slavon muzical, dat fiind specificul artei sonore, s-a înfiripat prin însuşirea valorilor precedente, efectuîndu-se acţiunea de traducere a textelor vechi. Ca atare, muzica slavonă nu este originală decît în măsura în care se identifica drept o păstrătoare fidelă a ceea ce-şi însuşeşte şi îşi demonstrează aptitudinile creatoare. Or, aceste aptitudini se evidenţiază prin Cucuzel, deci după **o bună perioadă de timp**, necesară unei perfecte asimilări şi integrări în sfera muzicii bizantine. Se respectă în acest fel legea generală a culturii, aceea că o nouă cultură se poate edifica numai după ani de stabilizare şi preluare a unui fond mai vechi. Spre deosebire de domeniul lingvistic, unde între greaca bizantină şi slavonă (medio-bulgară) există deosebiri radicale, în pofida unor elemente comune, deci preluate, în muzică, apropierile sînt mai puternice decît deosebirile. În lingvistică deci deosebirile sînt enorme, în timp ce în muzică sînt aproape insesizabile.

Românii, care au avut cîntarea bizantină — pe fondul căreia se va înscrie slavona — cu mult înaintea popoarelor slave, au păstrat cu sfinţenie riturile şi sistemele vechi. Ataşamentul lor la cultura bizantină greacă a fost trainic, neputînd fi clătinat, deşi s-au întreprins acţiuni insistente. Din 1359, cînd a luat fiinţă Mitropolia Ungrovlahiei (Munteniei), şi din 1393, a Moldovlahiei (Moldovei), s-a marcat oficializarea cîntării slave în muzica bisericească a românilor.

Concomitent cu statuarea dependenţei bisericii de patriarhia din capitala Bizanţului, are loc stabilirea unor legături directe cu lumea creştină greacă, prin

[1] Vîrtosu, E. Op. cit., p. 31.

contactele întreţinute cu mănăstirile Athos, Lavra, Hilandar şi altele, adevărate focare ale culturii muzicale bisericeşti [1]. Menţinerea unor relaţii strînse atît cu Constantinopolul, cît şi cu centrele religioase ale Greciei au făcut posibilă păstrarea unui orizont muzical larg, precum şi menţinerea unor tradiţii culturale străvechi. În mod practic, acest dualism s-a manifestat în şcolile mănăstirilor, la curţi, în manuscrise, unde, în plină epocă de înflorire a slavonismului românesc, se certifică păstrarea tradiţiei greceşti, prin coexistenţa unor texte bilingve : greceşti şi slavoneşti, aşezate sub notaţia muzicală. Rezultă că muzica era una şi aceeaşi, în timp ce textul era slavon şi grec, rămînînd la latitudinea dascălului.

Cum religia constituia în evul mediu cea mai importantă formă de manifestare ideologică şi cum reprezentanţele sale erau bisericile şi mănăstirile, este de la sine înţeles că acestea au fost principalele centre ale activităţii muzicale. În timp ce biserica ar putea fi asemuită scenei, podiumului sălii de concert din zilele noastre, adică locul interpretării finite a creaţiei muzicale, respectiv cîntarea melodiilor bizantine, mănăstirea a jucat în principal rolul unui centru de cultură al locului de pregătire profesională pentru aceia care aveau să se producă în public, interpretînd imnurile liturgice, într-un cuvînt, al şcoalei.

Cea mai veche menţiune despre o mănăstire-şcoală pe teritoriul românesc parvine din *Legenda sancti Gerhardi Episcopi,* care vorbeşte despre mănăstirea din Cenad (Morissena) de lîngă Arad, „...unde erau călugări greci care celebrau slujba după obiceiul lor“ [2]. Mănăstirea, datată anterior anului 1020, nu putea fi alta decît românească, fiind plasată într-o zonă populată de români, în a căror biserică se oficia în limba greacă. Aşezămîntul ortodox a fost mutat, pentru a se înfiinţa, de către regele Ştefan I, o mănăstire benedictină. Sînt atestate pînă în secolul al XV-lea mănăstiri şi în alte localităţi : Vodiţa, Tismana, Cozia, Cotmeana în Ţara Românească, Peri în Maramureş, Humor în Moldova. Desigur, au existat şi altele, pe care noi nu le mai ştim, deoarece construcţiile din lemn n-au supravieţuit deselor pustiiri. Cele menţionate au darul să marcheze existenţa fenomenului mănăstiresc, adică al acelor lăcaşuri unde s-a desfăşurat o susţinută activitate de instruire. Deosebit de preţios este faptul că muzica deţinea în procesul formării viitorilor cărturari religioşi un loc extrem de însemnat.

Cine erau aceşti cărturari, adică reprezentanţii muzicali ai artei bizantine ? Răspunsul direct, fără ocolişuri : compozitorii şi interpreţii, imnografii şi dascălii. Creatorii muzicii bizantine nu se integrează profilului de astăzi al creatorului. Pentru vremurile de demult, compozitorul era un slujitor bisericesc ce se dedica întocmirii cîntărilor. S-a numit multă vreme melod şi imnograf, ceea ce înseamnă creator de imnuri, putînd fi muzician sau numai poet. *Hymnographus*-ul datează încă de pe vremea lui Niceta [3].

Cu timpul, s-au diferenţiat atribuţiile melodului şi cele ale imnografului. Melodul scria irmoase, idiomele şi automele, adică imnuri cu melodii proprii, neîmprumutate, iar imnograful, prosomii sau podobii [4].

---

[1] Mihăescu, H. Op. cit., p. 134.

[2] Bârsănescu, Ştefan. *Pagini nescrise din istoria culturii româneşti.* Bucureşti, Ed. Academiei, 1971, p. 28. Citat după : *Scriptores rerum hungaricorum,* vol. II, p. 389—392.

[3] Mihăescu, H. Op. cit., p. 39.

[4] Vintilescu, P. Op. cit., p. 134—135.

Cum prin secolul al IX-lea ritualurile liturgice au fost deja codificate, se încheie, în linii mari, procesul întocmirii textelor sacre. Aceasta nu înseamnă că nimic nu se mai scrie, ulterior ; în general însă se acţionează mai mult asupra muzicii, compunîndu-se noi melodii pe texte celebre. *Melurgi, musurgi* şi apoi *maistori* sînt denumirile atribuite creatorilor de melodii bisericeşti în muzica bizantină, corespunzînd termenului modern compozitor [1].

Aşadar, creatorul bizantin era un cărturar înzestrat, posesorul unor vaste cunoştinţe muzicale, care presupun : literatură muzicală, adică repertoriu, teorie, îndeosebi glasurile, scrierea muzicală şi meşteşugul compoziţiei. După secolul al X-lea, melodul era obligat, în virtutea conservatorismului bisericesc, să se mişte numai în cadrul unei tipologii fixe. El compunea în spritul tradiţiei şi în tipare care puteau fi uşor preluate. Nu se admitea nici o excepţie de la regulă. În acest fel, melodul era un alcătuitor de metri noi, pe baza celor vechi, avînd o autoritate stabilită. Recunoaştem în această metodă o anume pecete epigonică, ce se admitea deoarece înmulţirea numărului sărbătorilor a dus la o creştere exorbitantă a variantelor unor idiome, ceea ce îngreuna memorizarea şi adeseori contraria. Într-un asemenea cadru, melodul nu reuşea să-şi definească individualitatea creatoare decît foarte anevoios. Iată de ce abia cîteva nume de melozi, melurgi s-au impus, dăinuind peste veacuri. Dar şi aceştia, şi ne gîndim concret la Ioan Damaschinul, au apărut ca reformatori numai prin facultatea lor de sistematizare şi stratificare a unui vechi material muzical. Transmiţîndu-şi din generaţie în generaţie repertoriul şi tainele compoziţiei, acei care i s-au dedicat au admis de la început anonimatul. Era şi foarte greu să-ţi afirmi personalitatea într-un fond muzical care nu valorifica decît tipare comune, statornicite de cele mai multe ori şi pe cale orală. S-au remarcat cîteva nume poate nu atît prin ceea ce au creat, cît prin ceea ce au transmis posterităţii prin manuscrise, indicîndu-şi numele. Dar în acest caz, melodiile nu pot fi atribuite celui care le-a notat, deoarece nu le aparţineau. Excepţie fac acele rarisime exemplare care poartă o menţiune specială.

Muzica bizantină n-a dus lipsă de minţi luminate, de creatori. Specificul ei, de altfel această constatare se pretează şi muzicii gregoriene, a fost că nu admitea inovaţii, ci permutaţii. Soluţia formulelor vechi şi apoi variantele acesteia definesc procesul complex de compoziţie, în care autorul nu reprezenta nimic, nu conta, dacă nu era un mare cărturar, poate o importantă faţă bisericească. Iată de ce imensa majoritate a cîntecelor bizantine nu au autor, ci numai autorul transcrierii, care oricînd poate fi susceptibil de a fi creator. Aceştia sînt compozitori de drept, şi nu atît de fapt. Autorii marcanţi, nominalizaţi de muzică bizantină au deţinut funcţii ecleziastice, care i-au consacrat în postură dublă. Anterior, ei au fost şi dascăli, dieci, apoi psalţi, ceea ce înseamnă cantori. Creatorii au parcurs în mod cert drumul lor pornind de la dascăl. În acest fel, muzicianul bizantin este creator şi interpret. Bineînţeles, dascălii nu sînt întotdeauna şi creatori, nedepăşind o anumită treaptă. Dascălii sînt figuri anonime. Ei au merite considerabile în propagarea culturii, a muzicii în mediul sătesc şi al tîrgurilor. Dascălul era o persoană nehirotonisită, iniţiată în treburile cîntării pe cale orală ; în cazuri mai fericite, în urma unui stagiu făcut la o mănăstire sau biserică, unde a avut prilejul să înveţe

---

[1] Ciobanu, Gh. *Muzica bizantină,* op. cit., p. 80.

prin viu grai (predică) rînduiala evanghelică, şi după auz, cîntările. Pe o treaptă superioară s-a putut învăţa cititul, scrisul, precum şi notaţia muzicală. Bănuim că aceasta din urmă, pretinzînd o instruire de lungă durată, se referă la un cerc destul de îngust de dascăli.

Indiferent de profunzimea educaţiei sale profesionale, dascălul apare în mediul românesc din faza începutului epocii feudale ca o figură cultă. Lui îi revenea misiunea transmiterii de cunoştinţe tinerilor aflaţi în anturajul bisericii, el întreţinea făclia culturii în mediul rural.

Recrutarea dascălilor se făcea din sînul credincioşilor parohiei. Cei mai înzestraţi, posesori ai unor voci frumoase şi muzicali, se consacrau activităţii de cîntăreţi de strană. În persoana dascălului se produce interferenţa celor două domenii muzicale dominante ale epocii : muzica populară, pe care o stăpîneşte din moşi strămoşi, şi muzica bisericească, pe care o auzise tot din copilărie, dar care pretindea o iniţiere mai temeinică. Dascălul era în felul său o persoană muzicală multiplă, făcînd joncţiunea dintre cele două straturi, preluînd dintr-unul şi transmiţînd într-altul elemente proprii folclorului sau muzicii bizantine [1]. Osmoza sesizată se efectuează spontan. În unele cîntări liturgice, dascălul îşi permitea să introducă formule mai simple, folclorice, chiar să cînte un imn sau tropar în limba înţeleasă de credincioşi, mai ales în primele veacuri ale mileniului secund, cînd bogomilismul se află la mare altitudine, cultivînd obiceiuri folclorice şi, îndeosebi, militînd pentru introducerea limbii naţionale în slujbă. În sens invers, la nunţi, botezuri, înmormîntări, dascălul avea prilejul să se manifeste prin oraţii, cîntece, versuri funebre, în alcătuirea cărora se putea ghida după reguli specifice muzicii de strană, într-un fel profesioniste, mulînd însă materia primă oferită de melosul popular. Nu se pot face afirmaţii categorice asupra gradului de interferenţă dintre folclor şi muzica bizantină, dar existenţa sa pare iminentă.

Un indiciu al relaţiei cîntare religioasă — cîntare populară îl constituie refrenul *(Hai) lerui (Doamne)*, a cărui derivaţie provine din *aleluia*.

Scrierile bisericeşti păstrează suficiente referiri care atestă fenomenul întrepătrunderii, relevînd teama prelaţilor faţă de puternica atracţie pe care o exercită cîntecul popular asupra credincioşilor. Cîteva exemple din scrierile demnitarilor bizantini vor fi, credem, concludente. Invocînd morala şi religia, se poartă un război teoretic înverşunat împotriva muzicii laice. Vasile cel Mare încearcă să prevină tinerii asupra primejdiei muzicii profane, recomandînd, în schimb, pe cea religioasă : „...să ne închidem urechile la cîntările care pervertesc sufletul, căci pasiunile slugarnice şi josnice sînt produse în general de o astfel de muzică. Să căutăm mai degrabă celălalt fel de muzică, care conduce la bine şi de care se servea şi David, poetul cîntărilor sfinte..." [2]. Ioan Chrisostom manifestă o puternică aversiune faţă de muzica teatrală : „În loc de a rîde de cîntecele mimilor (comedianţilor — n.n.), ar trebui mai bine să fugiţi de ele... Mulţi oameni se spală cînd se înapoiază de la înmormîntare, dar nu se vaită şi nu varsă lacrimi cînd se întorc de la teatru" [3].

---

[1] Ghircoiaşiu, R. Op. cit., p. 97.

[2] Vintilescu, P. Op. cit., p. 218—219, apud Migne, P. G. *Cuvîntare către adolescenţi, despre citirea cărţilor păgîne.* t. XXX, col. 581.

[3] Ibidem, p. 219.

În *Cronica lui Nestor,* descriindu-se evenimente din anul 1067—1068, se condamnă manifestările populare muzicale, exprimîndu-se totodată regretul că se neglijează biserica : „Astfel diavolul se arată în aceste obiceiuri (folclorice — n.n.) şi în altele, îndepărtîndu-ne de Dumnezeu prin tot felul de uneltiri, cu trompete şi bufoni, cu surle şi rusali. Căci vedem lăcaşurile de petrecere ale poporului aşa de îngrămădite, că nu încape spre a privi spectacolele născocite de diavol, în vreme ce bisericile rămîn goale" [1].

Autoritatea ecleziastică nu rămîne pasivă faţă de credincioşii care nu-i dau ascultare. Recurge la o serie de măsuri administrative. Concomitent, creează forme artistico-religioase care să concureze manifestările laice de succes. Un exemplu elocvent îl constituie cîntecul de stea, replică directă a colindelor laice.

Biserica bizantină proscrie un component muzical de mare forţă expresivă : muzica instrumentală. Faptul că instrumentele exercitau o mare înrîurire asupra oamenilor, dar că nu puteau fi transpuse pe un plan religios, deoarece timbrul nu poartă un mesaj angajat, direct, a determinat biserica să adopte o atitudine ostilă, combătîndu-le oricînd se ivea ocazia. Conflictul a mers aşa de departe, încît cei care practicau şi încurajau muzica instrumentală, legată prin natura sa de petreceri, dansuri etc., erau consideraţi păgîni. Aulosul, după Clement Alexandrinul, este un instrument „îmbătător", iar Epifaniu (sec. V) îl stigmatizează astfel : „Aulosul este simbolul şarpelui, prin care necuratul a vorbit Evei şi a înşelat-o. După tipul acestuia a fost inventat aulosul, prin asemănare, spre a înşela pe oameni." [2]

Consideraţiile primilor pontifi ai Bisericii răsăritene rămîn în vigoare secole în şir. Iată de ce stigmatizarea lor era invocată ori de cîte ori se ivea pericolul combătut. De la Clement Alexandrinul se păstrează o frază care reprezintă antitetic cele două lumi, laică şi bisericească : „Noi nu cîntăm psalmi în faţa păgînilor şi nu le citim Scriptura, pentru a nu ne asemăna cu cei care cîntă din aulos, cu cîntăreţii şi ghicitorii" [3].

Cu o asemenea viziune a Bisericii bizantine este explicabilă atitudinea ostilă muzicii instrumentale, spre deosebire de Biserica Romei, ce manifesta interes pentru orgă. Scrierile religioase afişează chiar o atitudine aristocratică faţă de instrumente, aulosul fiind bun numai pentru păstori, pentru „oamenii fără minte" [4].

Poziţia aceasta vine în contradicţie cu textul *Bibliei,* unde în repetate rînduri se vorbeşte despre lăudarea Domnului în sunete de „chimvale", „trîmbiţe", „organe", „strune" etc. Frescele mănăstirilor moldoveneşti oferă un album bogat de instrumente muzicale în scenele inspirate din *Biblie,* instrumente care, fără îndoială, erau aceleaşi cu cele aflate în practica muzicală autohtonă.

Fără să aprofundăm acest aspect, se impune o singură constatare, aceea că muzica bizantină, în virtutea unor raţiuni ce nu-şi pot proba temeinicia, a renunţat la muzica instrumentală, şi în acest fel la un puternic mijloc de înrîurire asupra enoriaşilor săi. Lipsită de acest compartiment, reducîndu-se la cel vocal, muzica bizantină s-a lipsit de o pîrghie dinamică în regenerarea propriei structuri.

---

[1] Ghenea, C. Cr. Op. cit., p. 66, apud Popa-Lisseanu. *Izvoarele Istoriei Românilor,* vol. VII, p. 137.

[2] Vintilescu, P. Op. cit., p. 266.

[3] Ibidem, p. 266—267.
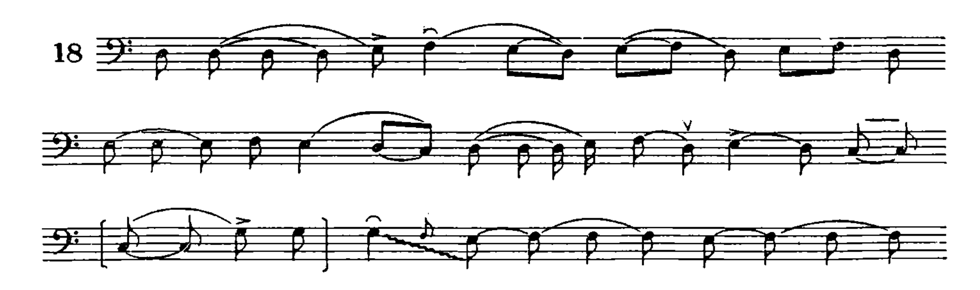
[4] Ibidem, p. 268.

NOTAŢIA. NOI ASPECTE TEORETICE

Muzica bizantină a fost supusă unui permanent proces de eroziune. La aceasta au contribuit mai mulţi factori, între care s-au distins teoriile iconoclastice, bogomilismul şi altele, a căror esenţă se rezuma la introducerea în practica religioasă a unor elemente de provenienţă laică, populară. În plus, în sînul lumii bizantine se încrucişau o serie de acţiuni spontane, fapt lesne de înţeles, datorită populaţiilor care configurau imperiul bisericesc, gradul diferenţiat de cultură dintre acestea, interesele popoarelor, care, de cele mai multe ori, nu coincideau. Într-un asemenea cadru, accentuat în plus de conflictele sociale, a fost necesară iniţierea unor măsuri care să nu pericliteze autoritatea patriarhală, dar în acelaşi timp să răspundă multiplelor cerinţe ale frămîntatului început de ev mediu.

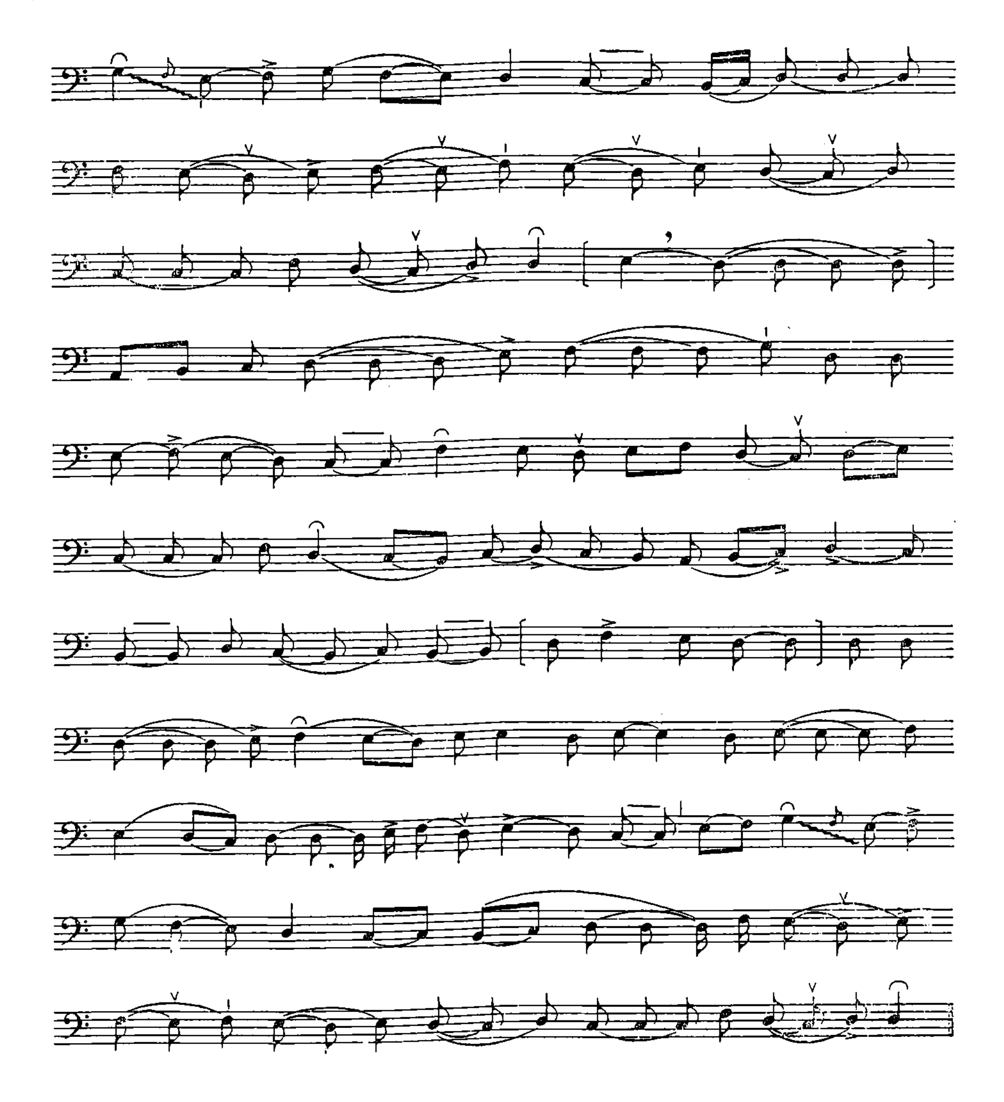
Apar aspecte noi în configuraţia cîntărilor, o relativă simplificare a discursului, deşi continuă să se menţină o excesivă efuziune în desfăşurarea melodică, soldată cu un număr mare de fraze, dispuse după principiul variaţiei. Se remarcă totuşi, faţă de proporţiile uriaşe ale unor imnuri din trecut, o atitudine mai sobră. Astfel, cîntările lui Roman Melodul (Romanos) şi ale urmaşilor săi sînt restructurate prin reducerea numărului versurilor la 10—30. Deşi se presupune[1] că melodiile secolului al XIII-lea au scuturat din luxoasa broderie ornamentală, totuşi nu s-a eliminat prea mult. Pentru că, dacă analizăm canoanele, idiomelele, stihirile, troparele şi antifoanele acelei epoci, ne vor surprinde înfloriturile melodice care se mai păstrează, ceea ce imprimă cîntării o lungă desfăşurare, care trenează[2].

Edificator în acest sens sînt variantele *Condacului Naşterii Domnului,* transcrise de I. D. Petrescu în studiul cu acelaşi nume, variante datînd din secolul al XIII-lea. Acestea sînt considerate „surprinzătoare", datorită vocalizelor lungi axate pe sunetele ce alcătuiesc modul 3 autentic, de care aparţine Condacul. Stilul melodic al Condacului se situează în epoca post-cucuzeliană, afirmînd stilul *cratemă,* bogat ornamentat. Exemplificăm tipul melodic bizantin din această epocă, apelînd la transcrierea unui fragment din *Condacul Naşterii,* făcută de I. D. Petrescu, după manuscrisul Grotaferata E.r.I. :



[1] Petrescu, I. D. *Condacul Naşterii Domnului.* Studiu de muzicologie comparată, Bucureşti, Tip. Universul, 1940, p. 28.

[2] Petrescu, I. D. în studiul citat, p. 14, referindu-se la lungimea Condacului, apelează la termeni ca : „excesivă", „din punct de vedere liturgic, era o imposibilitate". În acest fel, I. D. Petrescu susţine că melodia nu poate fi atribuită lui Romanos sau epocii lui.



Demonstrînd o vastă erudiţie, I. D. Petrescu argumentează apartenenţa melodiei la fondul bizantin grecesc. Se relevă magistral continuitatea în muzica bisericească română a acestui fond prin variante datînd din secolele XVII-XIX, asupra cărora vom reveni în paginile ce urmează. Extrem de interesante sînt legăturile stabilite între melodia Condacului, mostre ale muzicii gregoriene şi, aşa cum s-a arătat, colinde româneşti. În mod special se cuvine relevată apropierea stabilită între *Condacul Naşterii* şi imnul lui Niceta, *Te Deum laudamus,* care-i oferă prilejul unei preţioase reflecţii cu caracter istoric asupra originii şi apartenenţei acestei muzici, deduse din subtila sa incursiune analitică. „Astfel, ritmul şi contextura melodică, pe care le întîlnim în Condacul *Fecioara astăzi,*

imnul *Te Deum*, cum şi într-un nesfîrşit număr de colinde, cu variate nuanţe, sînt o dovadă irefutabilă a dăinuirii spiritualităţii greco-romane în regiunile noastre, peste timp şi oameni" [1].

Din secolul al XII-lea se răspîndeşte notaţia neumatică medio-bizantină, rotundă, cunoscută şi sub denumirea damaschiniană sau hagiopolitană, avînd o rază de întindere pînă în veacul al XV-lea. Organizatorul *Octoihului*, Ioan Damaschin, în ms. 320 [2], oferă într-o concisă frază esenţa sistemului preconizat : „Caracterele proprii ale vocilor de care ne servim în biserică pentru a-i cînta lui Dumnezeu sînt nouăsprezece, cu patru spirite denumite *figuri*. Numele lor sînt acestea : ison, oligon, oxeia, petasthe, kouphisma, bareia, apostrophos, katabasma, kylisma, anatrichisma, apoderma, antikenoma, xeronklasma, kratema, syrma, cu ele cele patru spirite : kentema, ypsile, hamelon şi elaphrom ; nouăsprezece ansambluri şi trei semivoci : seisma, klasmamikron şi parakletike [3].

Înfăţişarea, denumirea şi sensul neumelor medio-bizantine este următoarea [4] :

Somata

Ison		= notă repetată
Oligon		= secundă ascendentă
oxeia		= secundă ascendentă
petaste		= secundă ascendentă
dyokentemata		= secundă ascendentă
pelaston		= secundă ascendentă
kouphisma		= secundă ascendentă
Apostrophos		= secundă descendentă
dyo apostrophos		= secundă descendentă

Pneumata

Kentema		= terţă ascendentă
hypsele		= cvintă ascendentă

[1] Petrescu, I. D. Op. cit., p. 45.
[2] Ibidem, p. 42.
[3] Ibidem.
[4] Wellesz, E. Op. cit., p. 286.

Elaphron = terţă descendentă

chamele = cvintă descendentă

Nici Soma Nici Pneuma

Aporrhoe = terţă descendentă

Kratema = două secunde descendente

hyparrtron = două secunde descendente

Intervalele mai mari se realizează prin combinaţii de somata şi pneumata.

În afara acestor semne intervalice, se foloseau semnele hironomice ce se raportau la ritm, dinamică, expresie.

Ritmice[1]

Dipli = prelungeşte sunetul cu doi timpi

Kratima = dublează durata — semicoroană — cu multă emfază

Ţachisma =prelungeşte sunetul cu un timp

Apoderma = prelungeşte sunetul cu o coroană cu punct

[1] După Panţîru, Gr. Op cit., p. 32—34.

Gorgon		= execuţie repede a două sunete
Argon		= execuţie repede a două sunete cu oprirea pe al doilea

Semne dinamice

Psifiston		= accentuează sunetul
Varia		= accent
Piasma		= accent
Paraklitiki		= legato, expresivitate de rugăciune
Xiron-klasma		= grup de note, inflexiune dulce, puţin accentuată
Antikenoma		= lunecare spre sunetul vecin superior.

Aceste semne şi altele [1] au oferit în final o scriere mai precisă, în care se indicau datele necesare înţelegerii textului muzical şi efectuării unei interpretări care să respecte intenţiile autorului sau ale copistului manuscrisului.

[1] Vezi Panţîru, Gr. Op. cit., p. 30—34.

Manuscrise româneşti datînd din perioada secolelor X—XII nu s-au descoperit, ceea ce creează dificultăţi aprofundării domeniului. Mănăstirile românilor fiind din lemn, necontenitele războaie, năvăliri, lupta diferitelor secte sau religii au favorizat procesul distrugerii unor incomensurabile valori umane şi artistice. Din secolele XIII—XIV, parvin două cărţi de cîntări (fără titlu) cu notaţie medio-bizantină. La Biblioteca Centrală din Iaşi se află ms. IV/39/ şi la Biblioteca Academiei din Bucureşti, ms. 953 [1].

Structura muzicii bizantine se întregeşte din secolul al X-lea prin cristalizarea unor aspecte teoretice. Ca urmare a îmbogăţirii melodiilor prin modulaţie, se iveşte necesitatea unor noţiuni care să definească şi să ordoneze principiile care determină noile valenţe expresive. Termenii noi apar : ftoralele, mărturiile şi semnele diacritice.

Ftoralele, în inţelesul veacurilor X—XVI, sînt semne care indică trecerea spre un nou mod. Cuvîntul *ftora* are sensul de distrugere, stricare. Ca atare, ftoraua indica schimbarea intonării unui sunet şi, uneori, chiar denumirea sa.

Ftoralele sînt [2] : Mai tîrziu, ele vor ajunge la douăzeci, divizîndu-se în principale şi ajutătoare. Acestea din urmă fiind = diez şi = bemol, ifes. Cele principale sînt diatonice, cromatice şi enarmonice [3].

Mărturiile sînt semnele care indică începerea melodiei cu primul, al doilea, al treilea sau al patrulea mod autentic. În manuscrise foarte vechi se întîlnesc la începutul fiecărui imn litere greceşti care marchează modul [4]. Pentru primul mod litera *a,* pentru al doilea *b* etc. Din secolul al XII-lea, denumirea ehului este precizată prin unul, două sau chiar trei semne muzicale. Acestea sînt formule muzicale scurte, ce adeseori coincideau cu începutul cîntării. În secolul următor, mărturiile aveau o constituţie mai complexă, semnificînd schimbarea tonului, ambitusul. Important pentru noţiunea de mărturie în secolele XIV—XV era formula, destul de întinsă, păstrîndu-se însă în cadrul modului indicat. În sfîrşit, în secolul al XVII-lea dispare formula. Mărturiile nu au aceeaşi semnificaţie în decursul secolelor şi diferă uneori de la manuscris la manuscris. De multe ori, punctul terminus al cîntării este însoţit de mărturie, care abia acum arată treapta în care s-a efectuat cadenţa, precum şi fundamentala modului.

Punctele *diacritice* poartă funcţia literară şi muzicală de separare a frazelor dintr-o melodie. S-au aplicat în perioada sec. X—XII, înaintea mărturiilor. Înţelesul punctelor diacritice este controversat, neputînd fi întrutotul precizat, datorită faptului că atribuţiile dintr-un manuscris nu mai coincid cu cele dintr-altul. „Semnul muzical — afirmă I. D. Petrescu — care urmează unui punct în textul literar depinde de tonică, de treapta care precede punctul, de mezatonul sau de

---

1 Neexistînd un catalog complet al manuscriselor muzicale româneşti, nu se pot afirma lucruri definitive. Dat fiind colecţiile particulare de cărţi şi manuscrise (vechi), credem că se vor mai găsi şi alte manuscrise în viitor.

2 Petrescu, I. D. *Les idiomèles et le canon de l'Office de Noël,* p. 35.

3 Popescu-Pasărea, I. *Principii de muzică bisericească orientală.* Bucureşti, 1897, p. 16.

4 Petrescu, I. D. Ibidem, p. 32—33.

diviziunea pentacordală sau tetracordală a modului [1]. Deci, semnul muzical ce secondează un punct diacritic nu coincide întotdeauna cu ceea ce fusese anterior. Ca atare, sunetul trebuie raportat nu la ceea ce fusese mai înainte, ci la fundamentalele modului.

Adevărul este că pînă în prezent nu cunoaştem decît foarte puţine nume de autori (creatori) sau copişti muzicali bizantini români din această perioadă, ceea ce nu poate fi asimilat ideii că nu au existat. Chiar şi atunci cînd manuscrisele au supravieţuit timpurilor, ele nu conţin menţiuni concrete asupra celui care le-a scris şi nici locul şi anul, ceea ce pune sub semnul întrebării apartenenţa lor. Ele au putut fi aduse ulterior pe teritoriul ţării noastre. Nu poate fi eliminată nici posibilitatea ca unele manuscrise din alte ţări să fie opera unui anonim dascăl autohton. Rezultă din aceste rînduri o concluzie pe care o precizăm : muzica bisericească românească pînă la sfîrşitul veacului al XIV-lea nu cunoaşte o personalitate marcantă. Şi totuşi, sfîrşitul secolului al XIV-lea indică o activitate prodigioasă, fapt care nu trece fără consecinţe. Atunci cînd se creează o bogată efervescenţă spirituală într-un domeniu, apar şi reprezentanţi. Regula aceasta se aplică şi muzicii bizantine de la noi, care în primii ani ai domniei lui Mircea cel Bătrîn îl afirmă pe logofătul şi imnograful Filoteiu (Filos), probabil grec de origine. Despre activitatea sa vom vorbi însă în capitolul următor.

Giobascus Vlachus este numele unui muzician bizantin, al cărui nume indică apartenenţa sa. Din păcate, nu posedăm date concludente asupra personalităţii şi activităţii sale. Singura menţiune pe care o cunoaştem aparţine lui Egon Wellesz, în *A History of Bizantine Music and Hymnography,* pag. 443, şi se află în lista cu numele muzicienilor ce au trăit în perioada sec. V—XV. Giobascus Vlachus, potrivit izvorului citat, a trăit în secolul al XIII-lea. Consemnîndu-se numele, se poate deduce că a avut un oarecare rol pe tărîmul muzicii bizantine. Viitoarele cercetări ar putea dezlega enigma care înconjoară numele lui Giobascus Vlachus.

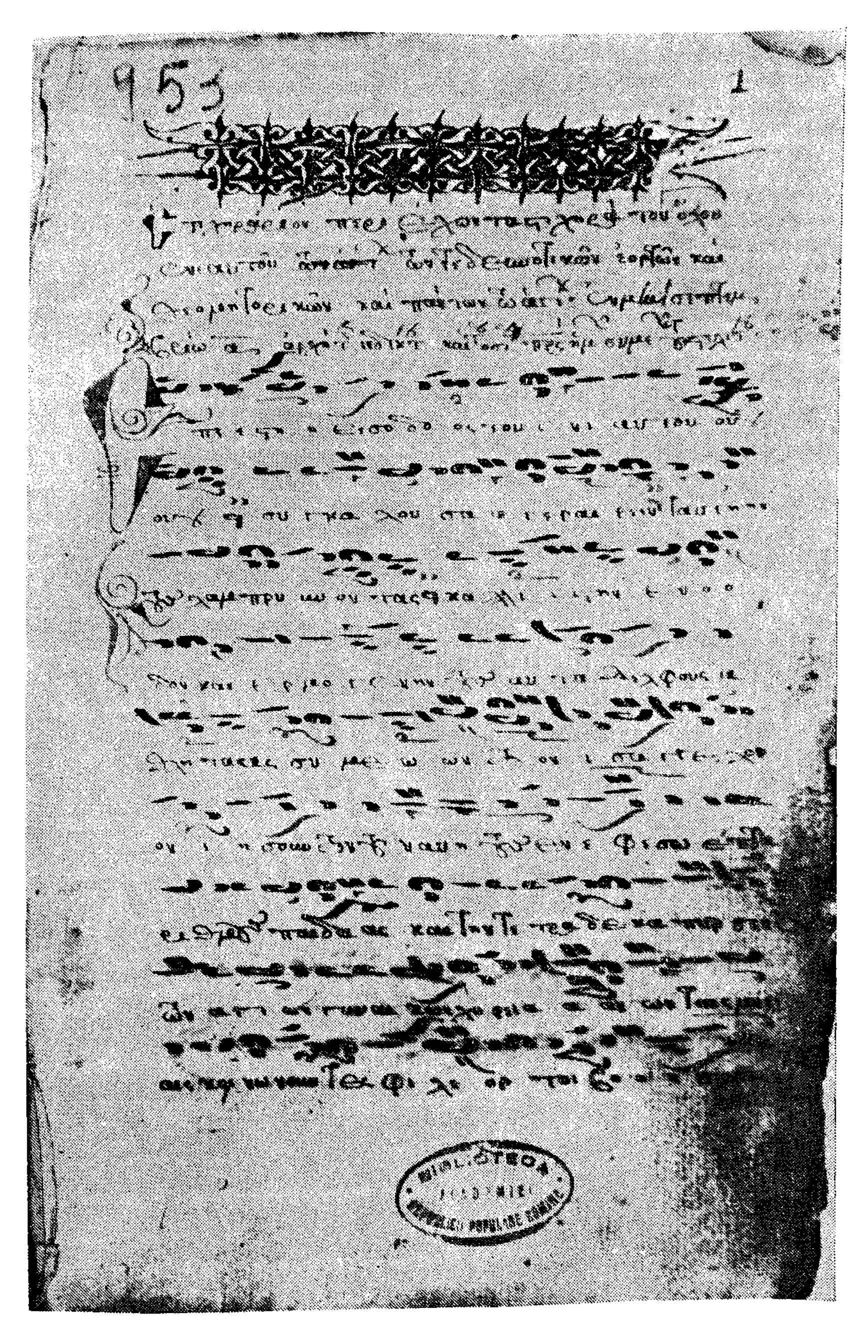
Creatorii bizantini, prin circulaţia muzicii lor, au apartenenţă universală, ceea ce nu le diminuează importanţa originii etnice, dacă se poate dovedi şi cunoaşte. Înseamnă că un autor era cîntat la Constantinopol şi Vodiţa, Sofia şi Muntele Athos, Moscova şi Belgrad în egală măsură, ceea ce îi îndreptăţeşte pe istorici să le insereze numele în lucrările lor, şi astfel să apară în istoriile a mai multe popoare. Fenomenul nu este specific numai muzicii bizantine. Îl descoperim şi în muzica clasică, într-o epocă mult mai apropiată.

În lumina acestor consideraţiuni, facem un act de recunoaştere istorică pentru valorile artistice create de unii autori bizantini care s-au cîntat timp de veacuri. În prim plan, Ioan Cucuzel, care a trăit în a doua parte a secolului al XII-lea şi începutul secolului al XIII-lea. Bulgar după mamă şi probabil grec după tată, Cucuzel a trăit multă vreme la Constantinopol, unde a şi devenit celebru, datorită vocii şi compoziţiilor sale (poreclit „Glas de înger“) [2]. A compus imnuri, tropare, canoane, irmoase, polielee, în care linia melodică se remarcă prin cantabilitate, bogăţia formulelor melodice şi ornamentale, ingeniozitate în tratarea variaţională, fantezie ritmică, sobrietate arhitecturală.

---

[1] Petrescu, I. D. Op. cit., p. 34.

[2] Gruber, R. I. *Istoria muzicii universale.* Bucureşti, Ed. muzicală, 1961, p. 123.



Manuscris grecesc (nr. 935) din secolele XIII—XIV, în notație medio-bizantină (Bibl. Academiei R.S.R.)

I. Cucuzel a fost şi un eminent teoretician, stabilind raportul dintre principalele ehuri în „Marele cerc al roţii muzicale". Aportul său apare fundamental în notaţia muzicală. Dintre lucrările sale, menţionăm : *Arta psaltică cu semnele psaltice, cu toată chironomia şi compunerea făcută de maestrul Ioan Cucuzel"* [1]. Semiografia muzicală beneficiază datorită lui Cucuzel de un sistem închegat, cu multiple posibilităţi grafice, capabil să servească unei corecte fixări pe note a melodiilor bizantine din ce în ce mai bogate, dar şi mai capricioase ca profil. Sistemul său se va răspîndi şi impune autoritar din secolul al XV-lea.

Merită amintiţi, datorită activităţii lor creatoare, şi Ion Klada (Lampadarie, sec. al XIII-lea) şi Manuel Vrieniu (sec. XIV).

MUZICA GREGORIANĂ ÎN TRANSILVANIA

Alături de filonul bizantin, în Transilvania s-a afirmat şi muzica gregoriană, proiectînd un spectru sonor extrem de interesant, rod al interferenţei şi comuniunii artei religioase specifice estului şi vestului european. Manifestarea muzicii gregoriene în Transilvania se datorează ungurilor şi saşilor. Proclamarea lui Ştefan (997—1038) ca „rege apostolic" marchează trecerea la catolicism a ungurilor şi recunoaşterea suveranităţii pontificale a Romei, după ce, o perioadă, ritul bizantin părea că îi cucerise. Urmează o acţiune puternică pentru organizarea parohiilor şi episcopatelor catolice şi pentru introducerea formelor ecleziastice proprii Bisericii romane. Diferite ordine îşi dispută întîietatea prin predici şi cîntări : benedictini, proemonstratensi, cistercieni, augustini şi dominicani (din secolul al XIII-lea) [2]. Din 1211 îşi fac apariţia în Transilvania cavalerii teutoni, aduşi de către regele Andrei al II-lea, pentru a veghea la hotarele ţării aflate sub ameninţarea cumanilor. Acestora le iau locul saşii, care, prin diploma andreeană, obţin favoruri şi libertăţi oferite pentru a-i menţine locului. Populaţia germanică, venită din diferite părţi : Flandra, Valea rîului Mosella, Luxemburg, Saxonia [3], cunoscută sub numele de saşi, după grupul coloniştilor mai puternic şi bine organizat, a adus cu ea forme ale culturii occidentale şi practici religioase de rit latin.

Şi în Moldova au răsunat cîntările gregoriene în acele centre în care s-au instaurat temporar focarele răspîndirii catolicismului. Astfel, din manuscrisul 5231 păstrat la Biblioteca Academiei, indicaţia „Se cîntă Iubilate" lasă să se întrevadă că la Hîrlău, în anul 1384, au putut fi auzite melodii gregoriene cu iubilaţiile lor bogate [4].

---

[1] Barbu-Bucur, S. Op. cit., p. 31—32, apud Cireşanu Dr. Badea. *Tezaurul liturgic,* tom II, Bucureşti, 1911, p. 438—439.

[2] Bârsănescu, Ştefan, Op. cit, p. 59, cf. *Istoria României,* vol. II, p. 9.

[3] Constantinescu, M., Daicoviciu, C., Pascu, Şt. *Istoria României. Compediu.* Bucureşti, Ed. didactică şi pedagogică, 1969, p. 120.

[4] Ghenea, Cr. *Creaţii muzicale în veacurile trecute.* În : *Muzica.* Bucureşti, an XIV, nr. 5—6, 1964, p. 63, cf. Mss. din Bibl. Academiei, nr. 5231, A. 2—4.

O dată cu trecerea fazei iniţiale organizatorice şi după acumularea materială necesară, biserica începe zidirea unor edificii arhitecturale. Mănăstirile ortodoxe transformate în catolice prin izgonirea ctitorilor nu mai pot satisface pretenţiile, din ce în ce mai mari, ale căpeteniilor bisericii ungare. Purced la zidirea de basilici în stil roman, ca în secolele XIII-XIV să construiască edificii monumentale, precum Catedrala de la Alba-Iulia şi Biserica Sfîntul Mihail din Cluj. Saşii, de asemenea, în aceeaşi perioadă, înalţă impunătoare clădiri cu destinaţie religioasă : Biserica din Bartolomeu (1223), Biserica evanghelică (de azi) din Sibiu, la începutul secolului al XIV-lea, şi din Braşov, la 1383, pe locul unei biserici distruse în 1241 de invazia mongolă, Biserica Sfintei Maria din Valea Tîmpei, cunoscută sud denumirea de Biserica Neagră. În asemenea uriaşe construcţii, mai ales pentru acele vremuri, simple în grandoarea lor, făcute cu gust artistic, muzicii i se rezervă un loc de seamă, fiind chemată să contribuie la înălţarea sufletească a credincioşilor.

La sfîrşitul veacului al XIV-lea, în Transilvania se introduce orga, instrument de ample sonorităţi, avînd un remarcabil ascendent asupra auditorilor. La Sibiu, în actuala Biserică evanghelică, orga datează din anul 1350, fapt ce rezultă din inscripţia de pe lespedea de marmură cu numele cantorilor şi al organiştilor. În tabloul amintit nu se menţionează numele primului organist. Construcţia Bisericii evanghelice din Sibiu a început în prima parte a secolului al XIV-lea, fiind terminată în 1520. Aşadar, în timp ce procesul zidirii se afla în plină desfăşurare s-a introdus orga. În general este acreditată ideea că organiştii activează în centrele transilvănene din primele decenii ale secolului al XV-lea [1], dar nu se cunosc nume. În schimb, se păstrează numele unui constructor de orgă de la Sibiu, din preajma anului 1400 (ceea ce poate fi în fond şi după), Petrus Moroculus, retribuit *„pro labore registri ad organum"* [2].

În pofida unor deosebiri de nuanţe imprimate de diverse ordine călugăreşti care se răspîndiseră şi în Transilvania, atît printre unguri cît şi printre saşi, cîntul liturgic oficial al Bisericii latine a fost muzica gregoriană. Bisericile erau adevărate centre de răspîndire a cîntării, într-un anumit sens, autentice săli de concert, unde mulţimea intona la unison imnuri şi psalmi. Solistul şi corul executau melodii gregoriene, coraluri pe o singură voce, pentru a sublinia voinţa unică instaurată între divinitate şi pămîntean. Între unguri şi saşi se conturează anumite asemănări şi deosebiri în privinţa muzicii bisericeşti. Atît unii, cît şi ceilalţi sînt adepţii muzicii romane, dogmatizate de către Grigore cel Mare. În lăcaşurile bisericii ungurilor şi saşilor, limba oficială liturgică a fost, şi mai continuă să fie, latina. Numai că ungurii preiau un repertoriu întreg, la începutul secolului al XI-lea, care nu le-a aparţinut, deci un repertoriu nou, necunoscut. Pentru însuşirea lui se depun eforturi şi totodată se adoptă cele mai simple, mai clasice tipuri din bogatul fond gregorian. Vor trece multe decenii, chiar secole, pînă cînd, după o lungă fază de asimilare, să se opereze sinteze, imprimîndu-se cîntării romane un specific propriu populaţiei ungare. Sub acest aspect, saşii au o situaţie diferită. La venirea lor în Transilvania, ei beneficiază

---

[1] Bickerich, Victor. *Muzica de orgă în România.* În : *Studii de muzicologie,* vol. II. Bucureşti, Ed. muzicală, 1966, p. 211.

[2] Ghenea, Cristian. Op. cit., p. 73.

de o tradiţie germană a cîntării gregoriene prin şcolile messină şi sangalliană, fapt care generase unele particularităţi structurale melodice specifice. În muzica lor, care păstrează caracterul vocal, se conturează forme evoluate. Alături de *secvenţe* şi *trope,* saşii cultivă şi cîntarea pe mai multe voci. Din Flandra lui Hucbald s-a născut organum-ul, cîntarea pe două voci. Nu trebuie scăpat din vedere că saşii au întreţinut vii legături cu locurile lor originare, ceea ce le permitea să fie la curent cu înnoirile ivite în spaţiul muzicii gregoriene. Aşadar, saşii cultivă o muzică religioasă complexă, evoluată, permiţîndu-şi să-i infuzeze unele trăsături particulare provenind din structura limbii şi din muzica populară. Dincolo de trăsăturile individuale existente, sau care vor apare pe parcurs între muzica saşilor şi a ungurilor transilvăneni, un fapt rămîne cert : aceştia au făcut parte, prin muzica lor bisericească, din marele curent gregorian, ceea ce înseamnă că au deţinut formele principale ale cîntării romane.

Înainte de a vedea care au fost acestea, este interesant de ştiut dacă românii din Transilvania au cunoscut sau nu muzica gregoriană. Este neîndoios că românii au auzit cum cîntă populaţiile nou venite în perimetrul lor teritorial. Deşi cîntarea gregoriană era mai simplă, mai accesibilă ca desen melodic, românii nu au preluat-o dintr-o raţiune sacră. Au înţeles că numai păstrîndu-şi vechile obiceiuri şi tradiţii, între care şi cîntarea bisericească bizantină, au şansa conservării fiinţei lor naţionale. În acest context, românii transilvăneni, în marea lor majoritate, au venit în contact cu muzica gregoriană, chiar dacă nu călcau pragul bisericilor, dar nu au cîntat-o. Excepţie fac acei români, îndeosebi nobili, orăşeni, cărturari, care, tentaţi de unele privilegii, au îmbrăţişat alte religii, schimbîndu-şi de multe ori şi numele. Dacă au cîntat şi cultivat muzica gregoriană, au făcut-o în cadrul unor comunităţi religioase, de regulă ungureşti.

Cum se prezintă muzica gregoriană ? Care sînt elementele ei constitutive ? Serviciul liturgic prevede diferite momente legate de criterii ecleziastice, care asigură o mare varietate de cîntări, fiecare avînd o anumită funcţie. Repertoriul gregorian cuprinde o largă gamă de tipuri, cîntece simple, pentru ocazii obişnuite, şi părţi muzicale mai elaborate, legate de ocazii festive deosebite sau de oficiul liturgic unde funcţionalitatea muzicală este precumpănitoare. Muzica de serviciu gregoriană îşi are raţiunea de a însoţi acţiunea liturgică. Cu timpul, se creează o muzică oarecum independentă, care va avea un scop în sine concertant. Aceasta va furniza imbolduri generatoare muzicii clasice.

Cîntarea gregoriană cunoaşte patru tipuri compoziţionale : strofic, psalmodic, commatic, monologul-dialogul [1].

Compoziţiile strofice, care corespund imnurilor şi secvenţelor, se caracterizează prin repetarea exactă şi imediată a unei secţiuni melodice. Fiecare cîntare se compune din mai multe linii melodice, care, la rîndul lor, se axează pe un număr anumit de formule. Imnurile, cu o structură monostrofică melodică, au prioritate asupra textului, deoarece impun accentele lor muzicale. Secvenţele sînt polistrofice.

Compoziţiile psalmodice sînt alcătuite dintr-un număr de versuri nesimetrice, asamblate de asemenea natură, încît unul faţă de altul să se afle în relaţie

---

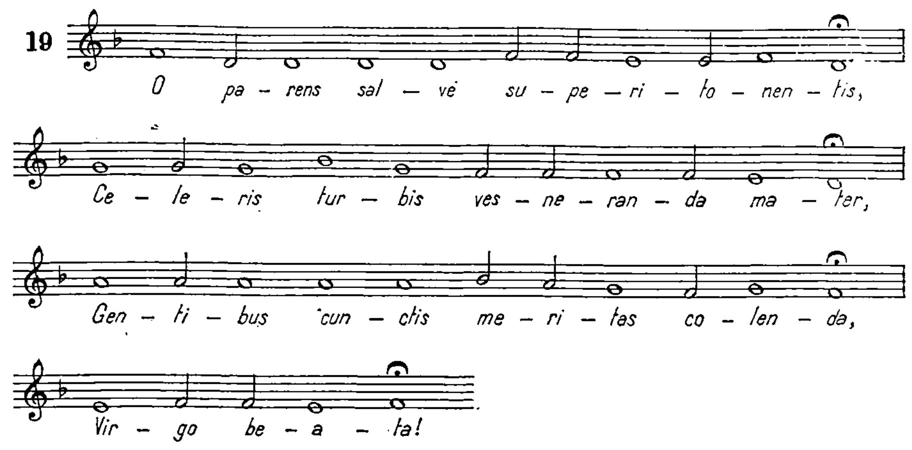
[1] Reese, Gustave. *Music in the Middle Ages.* London, J. M. Dent and Sons Ltd., 1940, p. 169—171.

de antecedență și consecvență. Formula melodică întîlnită în psalmi nu se repetă ca în tipul strofic și servește ca punct de plecare pentru o desfășurare variațională.

Compozițiile commatice nu au versuri care să favorizeze o anumită periodicitate. Ele preconizează structuri libere. Textului nou în mod obligatoriu i se pretinde o melodie adecvată.

În acest fel, în cîntările commatice nu se întîlnește fenomenul menținerii tipului melodic pe texte variabile.

Totul se primenește necontenit, astfel încît se nasc noi și noi profiluri melodice.

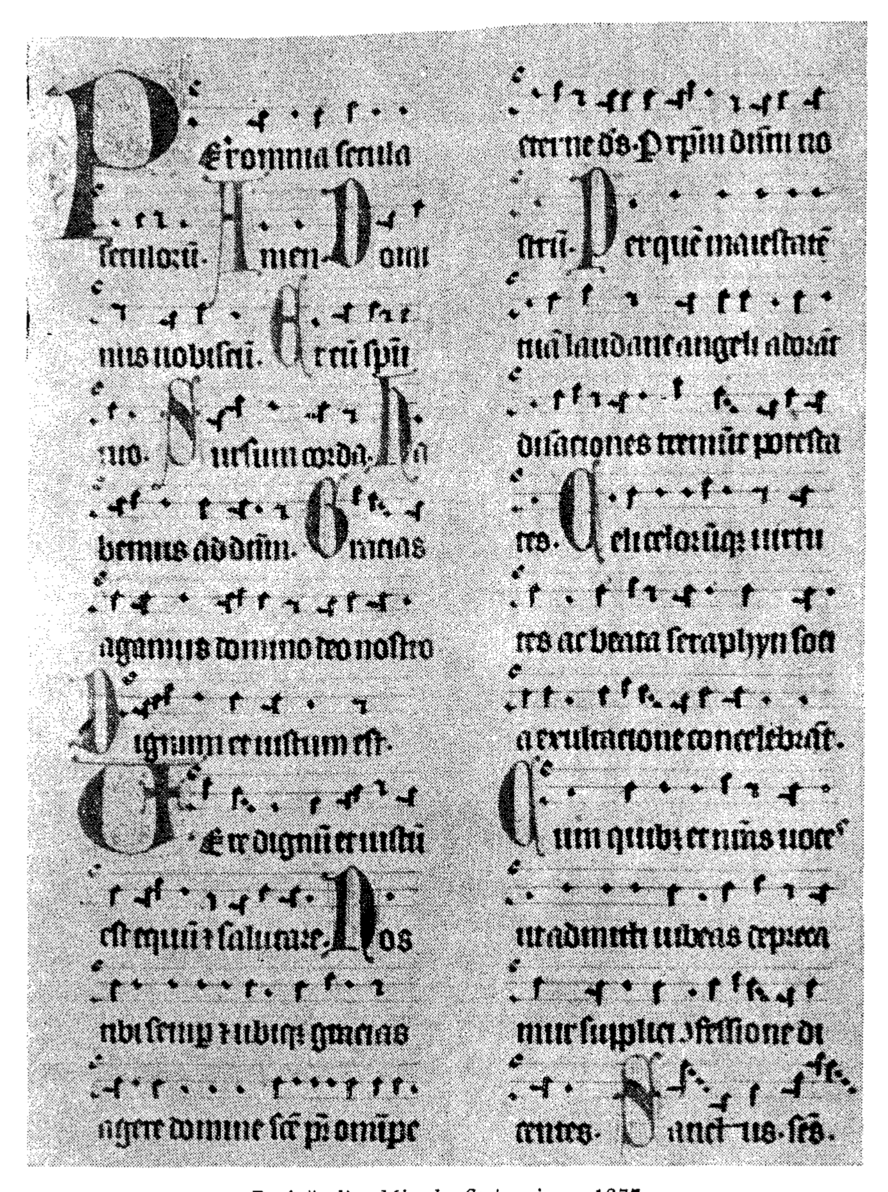


Monologul reprezintă acea compoziție în care o singură persoană desfășoară o linie melodică, în timp ce dialogul presupune un solist și corul. Aceste tipuri compoziționale se referă nu atît la structura muzicală interioară, cît la cea exterioară.

Liturghia Bisericii latine a condiționat existența celei mai însemnate părți a repertoriului gregorian. Două părți diferite definesc liturghia romană. *Synaxis* sau *propre* este partea care se schimbă în tot cursul anului, formată din rugăciuni, citirea *Evangheliei*, cîntarea psalmilor. Secțiunile mai frecvente care compuneau synaxisul erau : *adunarea* (rugăciunea zilei), *epistola, gradualul* (cîntarea de psalmi), *Evanghelia*. Gradualul, acea porțiune a psalmilor (două versuri scurte) cîntată de cor, este secțiunea cea mai importantă din punct de vedere muzical a liturghiei. Sinonim cu gradualul e *alleluia*. Cu timpul, au fost adăugate la început noi momente : *introitus* — cîntec solemn procesional intonat de cor, *offertorium, psalm, antifon, canon și communio*, iarăși *antifon* (împărtășanie). Introitus, gradualul, alleluia, offertorium și communio erau cîntate de către cor, fiecare text al unei părți din propre avîndu-și melodia sa riguros individualizată. Natural, structura cîntărilor apare mult mai complexă decît structura recitativică a rugăciunilor. [1]

---

[1] Gastoué, Amédée. *Arta gregoriană*. Trad. Ileana Rațiu și Doru Popovici. București, Ed. muzicală, 1967, p. 68 ; Well, Werner. *Kleine Geschichte der deutschen evangelischen Kirchenmusik*. Göttingen, 1965, p. 31—32.



Pagină din *Missale Strigoniene*, 1377
(manuscris păstrat la Bibl. Bathyaneum din Alba-Iulia)

A doua parte o alcătuiau momentele invariabile : *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus* şi *Agnus Dei*. Acestea erau în esenţă imnuri cu o structură silabică sau melismatică. Gruparea acestor momente nu reprezintă o asamblare efectuată după principii muzicale. Ele nu se alătură pentru a realiza o unitate

de mod, melodie sau eveniment. Ordonarea lor se face după considerente liturgice şi, adeseori, după gustul alcătuitorului, al compozitorului, care avea libertatea să opteze pentru o distribuţie oarecare.

Kyrie a fost la început o melodie monotonă recitativică, dar care, cu timpul, a acumulat trăsături noi, ce i-au conferit varietate, bogăţie şi farmec. Arhitectonic, Kyrie indică trei ipostaze : a) Kyrie AAA Criste BBB Kyrie AAA ; b) Kyrie AAA Criste BBB Kyrie CCC ; c) Kyrie AbA Criste CdC Kyrie EfE.

Gloria era o recitare psalmodică, de o manieră componistică liberă. Credo era o cîntare silabică cu o structură bipartită. Cîntarea silabică şi cea melismatică sînt proprii pentru Sanctus şi Agnus Dei [1].

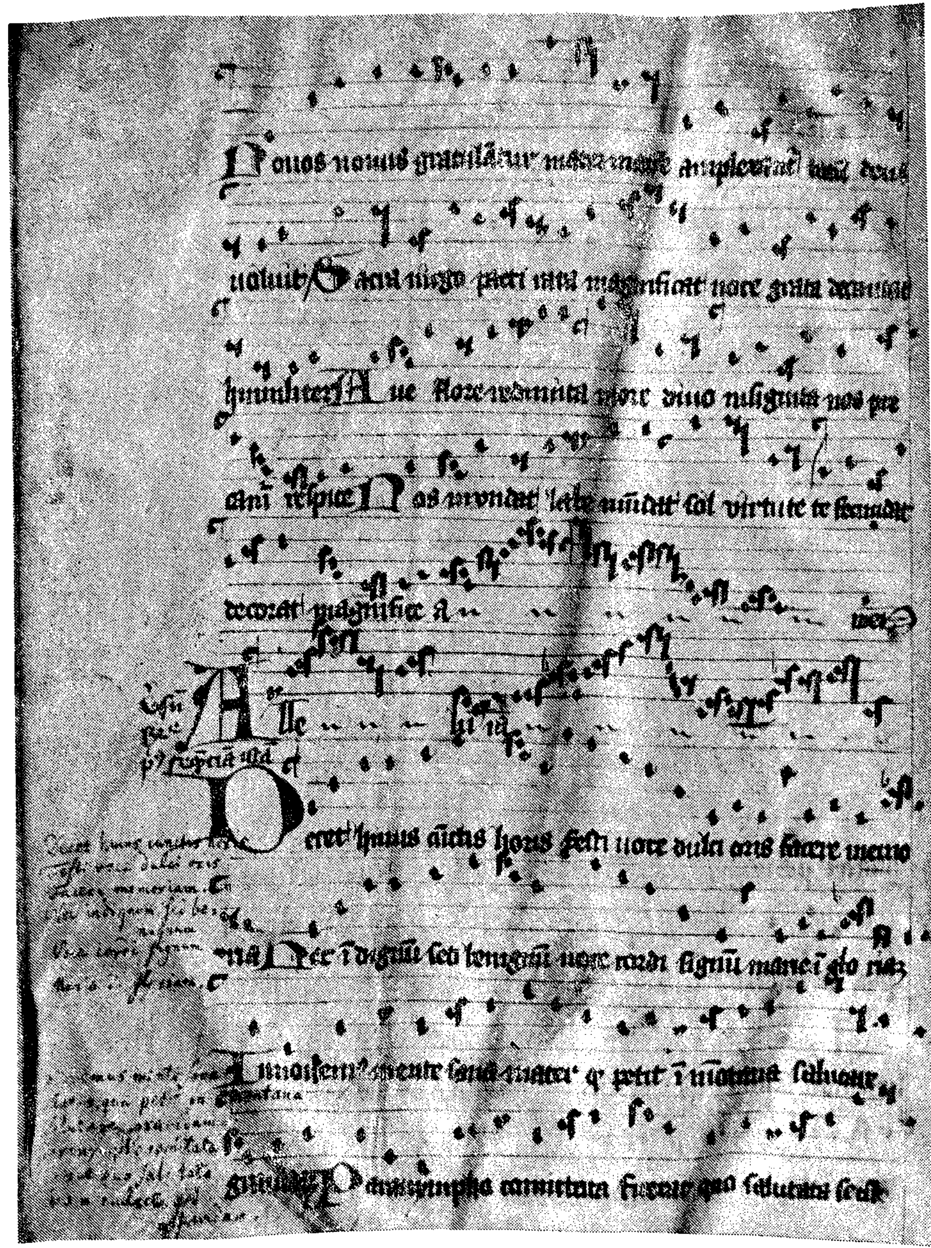
De obicei, acestea sînt concepute în formă strofică, fiecare avînd opt versuri şi opt silabe. Decurge de aici o anumită periodicitate a melodiei, care se mişca într-un cadru circumscris. Cîntarea gregoriană de acest tip se remarcă prin sobrietate şi inflexibilitate, datorită periodicităţii numărului silabelor în fiecare vers şi a versurilor în fiecare strofă. Astfel, strofa devine baza unităţii structurale. Melodia trebuia să se muleze pe acest clişeu, cadenţele perfecte avînd menirea trasării concluziei prin afirmarea limpede a fundamentalei modului sau tonalităţii. La început, melodia părţilor missei a fost obligatorie ; cu timpul se compun noi melodii, potrivit caracterului sărbătorii în care se executau. S-a ajuns, în cele din urmă, la ordonarea liberă a părţilor missei în aşa fel, încît pentru fiecare perioadă a anului şi sărbătoare să fie o missă specială, cu părţi şi muzică proprii. Această constatare are o mare valabilitate pentru secolele următoare, cînd în bisericile săseşti se dezvoltă vertiginos creaţia muzicală, datorită unor compozitori locali sau angajaţi din străinătate. Aceştia, conducîndu-se după modelele încetăţenite în Germania, vor da la iveală lucrări poate nu atît de originale, dar indiscutabil bine scrise, denotînd de cele mai multe ori o tehnică componistică remarcabilă.

Melodica gregoriană capătă un profil capricios datorită multiplelor forme de ornamentare şi imitaţie care se încetăţeniseră în practica de creaţie. În configuraţia melodică se întîlnesc vocalize. Abia prin secolul al XII-lea, prin dezvoltarea teoriei modurilor, se va cuceri posibilitatea îmbogăţirii substanţei melodice. Mai intervine un alt factor la cristalizarea repertoriului gregorian : cîntecul popular îşi interpolează atributele stilistice prin secvenţe şi trope. Grefîndu-se pe profilul melodic gregorian, genurile de rezonanţă populară vor conferi un specific aparte, regional, muzicii, punctînd începutul unui proces a cărui cheie de boltă se va distinge în perioada Reformei. Astfel, secvenţele şi tropele facilitează introducerea în trunchiul muzicii gregoriene a formulelor proprii muzicii populare, a muzicii laice. Asemenea intervenţii laice se vor solda cu unele modificări ale tipului melodic gregorian : melodia capătă o cantabilitate mai sobră, se impune construcţia periodică.

Dezvoltarea muzicii gregoriene face posibilă apariţia unor noi genuri. Tropele dialogate, a căror execuţie preconiza răspunsurile antifonice a două grupuri corale, conduc la apariţia dramei liturgice, obişnuită în sărbătorile Crăciunului şi de Paşti. Se păstrează la început cadrul liturgic, limba latină, muzica gregoriană, interpreţii fiind recrutaţi din rîndul clerului.

---

[1] Resse, Gustave. Op. cit., p. 183—184.



Una din cele şase pagini cu neume din *Liber Specialis Missarum* (1394), scris cu cerneală roşie şi neagră (bibl. Brukenthal — Sibiu)

Sistemul modurilor gregoriene cîştigă în limpezime după ce muzicienii caută să clasifice regulile generale care guvernează constituţia cîntărilor. Se ştie că muzica gregoriană nu cunoaşte termenul de gamă. Ca şi în muzica bizantină, existau formule melodice care defineau, prin afinităţile cu o treaptă, sau mai multe, esenţa unui mod. În cîntarea gregoriană, se pot alcătui moduri de pe fiecare treaptă, fără accidenţi. De notat că scara sunetelor unui mod nu trebuia să întrunească cifra opt. Se întîlneau moduri alcătuite din şase sunete. Între tonică — sunetul de bază — şi dominantă, numită tenor, se formează o relaţie funcţională. Numai că dominanta putea fi, în conformitate cu expresia melodiei gregoriene, terţa, cvarta, cvinta sau sexta. Modurile gregoriene, numite tonuri, erau opt, putînd fi autentice şi plagale. Clasificarea modurilor gregoriene porneşte de la finală, care poate fi *re, mi, fa, sol,* de sus (octava) pentru autentice, şi de jos pentru plagale. În nominalizarea lor, se foloseşte numărătoarea greacă : *protus (re), deuterus (mi), tritus (fa)* şi *tetrardus (sol).* Iată modurile sau tonurile gregoriene [1] :

Tonul 1 protus autentic	doric	finala *re*	tenor *la*
Tonul 2 protus plagal	hipodoric	finala *re (la)*	tenor *do*
Tonul 3 deuterus autentic	frigic	finala *mi*	tenor *si*
Tonul 4 deuterus plagal	hipofrigic	finala *mi (si)*	tenor *la (re)*
Tonul 5 tritus autentic	lidic	finala *fa*	tenor *do*
Tonul 6 tritus plagal	hipolidic	finala *fa*	tenor *mi*
Tonul 7 tetrardus autentic	mixolidic	finala *sol*	tenor *re*
Tonul 8 tetrardus plagal	hipomixolidic	finala *sol*	tenor *fa*

Acest sistem a servit muzicienilor pentru întocmirea colecţiilor de cîntece gregoriene (antifonare) după sistemul tonurilor. Clasificarea nu a fost un act de rutină, ci o acţiune inteligentă, deoarece furniza nu numai cadrul întinderii şi funcţionalităţii notelor dintr-o melodie, ci, în primul rînd, natura fiecărei piese, starea interioară afectivă, caracterul muzical.

Dezvoltarea muzicii bisericeşti în Transilvania trebuie pusă în legătură cu înfiriparea unor forme de şcolarizare în mănăstiri şi şcoli în adevăratul înţeles al cuvîntului. O primă indicaţie în acest sens a fost inserată în *Legenda Sancti Gerhardi Episcopi,* care vorbeşte despre existenţa la Cenad a unei şcoli conduse de magistrul Walther, ce instruia tineri în ştiinţa gramaticii şi a muzicii : *„Quibus susceptis cos sub manu magisteri Waltheri constituit dons eis unam domum ad haec aptam ut eos scientilis gramatice et musical informaret"* [2]. Muzica era

[1] După Crocker, Richard L. A. *History of Musical Style.* New York, St. Louis... Mc Grow—Hill Book Company, p. 22. O clasificare asemănătoare se află şi la Amédée Gastoué, op. cit., p. 87.

[2] Bârsănescu, Ştefan. Op. cit., p. 39, cf. *Scriptores rerum Hungaricarum,* vol. II. Budapesta, 1938, p. 389—392. Traducere : „După ce aceşti copii au fost primiţi, i-a pus sub conducerea magistrului Walther, dîndu-le o casă proprie pentru aceasta şi instruindu-i în ştiinţa gramaticii şi a muzicii".

considerată artă liberală *(artis liberalis)*. Se mai spune că au fost instruiţi în lectură şi cîntec *(„in lectura et cantu")* treizeci de şcolari. Cu privire la provenienţa naţională a elevilor, se precizează că au venit la şcoala din Cenad „şi teutoni, boemi, poloni, galiţieni şi alţii" [1]. Deci, pe lîngă unguri, au mai învăţat aici tineri şi de alte naţionalităţi. Să ne gîndim că în vagul cuvînt „alţii" ar fi putut fi subînţeleşi şi români ? Numele dascălului Walther pare să indice un german. Oricum, muzica se afla la acelaşi nivel ca şi gramatica la începutul mileniului al doilea, şi este de crezut că în veacurile următoare numărul şcolilor a crescut, iar predarea cîntării a înregistrat forme superioare, ceea ce ne îndreptăţeşte să presupunem că s-a trecut de la stadiul oralităţii la cel scris, cînd pe lîngă învăţarea după auz a cîntărilor s-au adăugat probleme teoretice şi notaţia muzicală. Ne dau dreptul să emitem această aserţiune manuscrisele muzicale păstrate din această epocă. Deşi rare, documentele vremii vorbesc despre forme de instruire : la Costău şi Beiu lîngă Orăştie prin 1334, la Juc lîngă Cluj în 1381, la Braşov din 1388, unde predă Theodoricus" [2]. Termenul de „scolaris" ce revine în unele documente, ca şi cel de „cantor ecclesiae" [3] grăiesc despre îndeletnicirile unor persoane culte, instruite, legate implicit de muzică. „Scolaris"-ul, adică învăţătorul, în mod cert era cunoscător al cîntărilor, iar cantorul, prin ocupaţia sa, pare să fie nu numai un interpret, dar şi un posesor al cunoştinţelor muzicale. Imaginea răspîndirii muzicii prin intermediul unor forme de şcolarizare se întregeşte dacă mai avem în vedere şi studierea de către unii tineri transilvăneni mai înstăriţi în marile centre ale Europei : Padova, Roma, Paris, Veneţia [4]. Prin asemenea canale s-au efectuat contacte, schimburi culturale între focarele mănăstireşti şi episcopale muzicale ale oraşelor ţării noastre şi cele din alte ţări, ceea ce în ultimă instanţă se materializează prin adoptarea sistemelor de predare, gîndire teoretică, şi astfel se ridică nivelul instruirii muzicale bisericeşti latine din Transilvania. Ca şi în alte centre, metoda *„racordatione"*, adică a învăţării cîntecelor şi textelor după ureche, a fost folosită pînă prin secolul al XIII-lea. După aceea, se conturează o ascensiune fără precedent în muzica ecleziastică transilvăneană, care-şi afirmă stadiul profesionalist. În acest fel se depăşise faza oralităţii. Continuă procesul preluării imboldurilor occidentale, romane, dar se tinde la crearea unui fond muzical liturgic transilvănean, ceea ce se poate demonstra prin manuscrisele muzicale existente. Datorită acestor izvoare documentare de o nepreţuită valoare, sîntem în situaţia de a distinge limpede stadiul evoluţiei muzicale din Transilvania.

Manuscrisele care ne-au parvenit sînt scrise cu neume, aşa-numita „notaţia neagră", care fixează cu exactitate complexitatea acelei muzici. Istoricul notaţiei
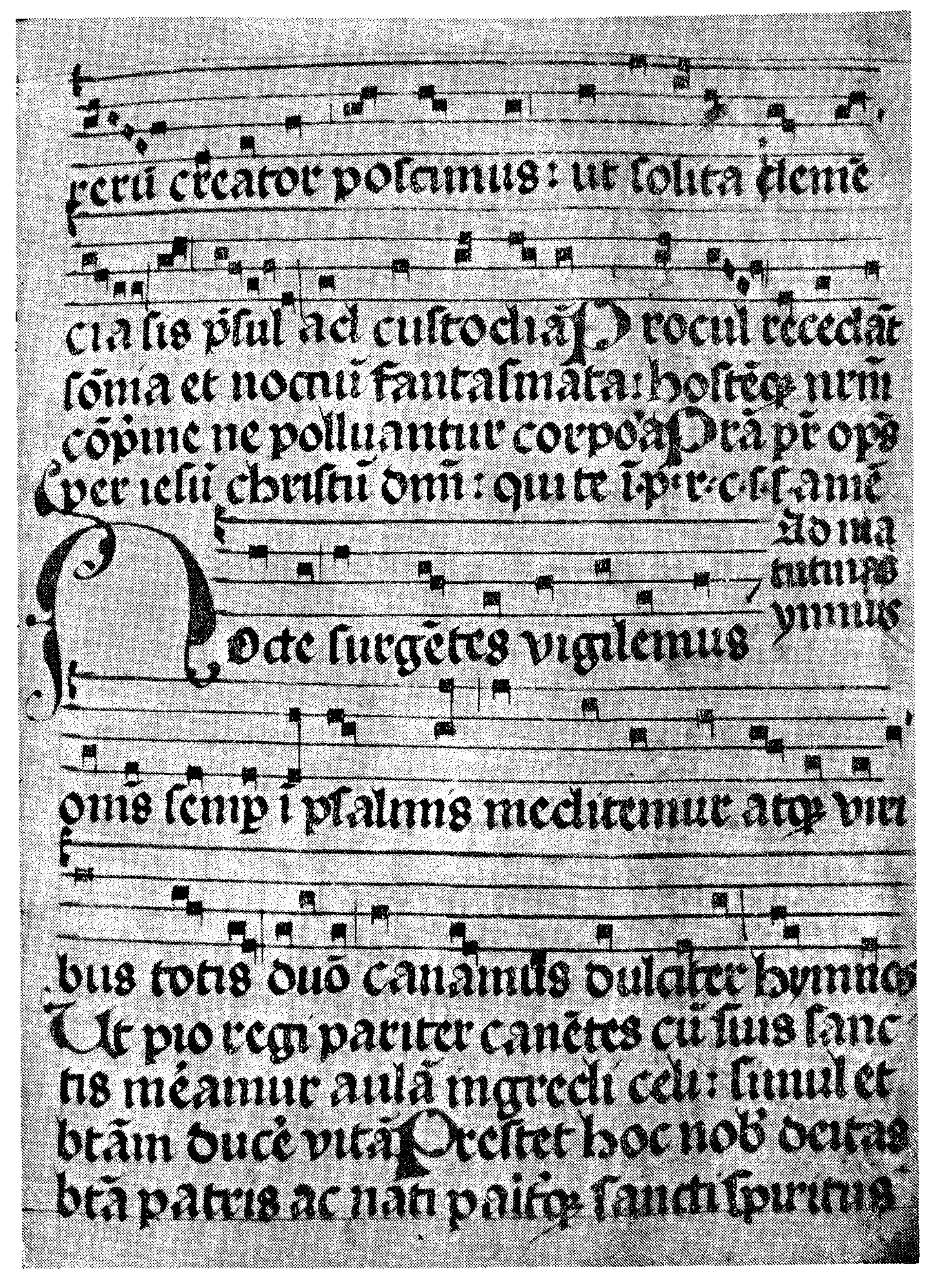
---

[1] Bârsănescu, Şt. Op. cit., p. 40.

[2] Zinveliu, Gema. *Contribuţii pentru o monografie braşoveană.* Text dactilografiat. Bibl. Uniunii compozitorilor, p. 4, cf. Seraphim, W. *Kronstadter Schullen von der Reformation*. Vereins Archiv, vol. 23, p. 751—752.

[3] Ghenea, C. Op. cit., p. 72. La Oradea, în 1215, într-un registru de judecăţi, se indica : „Valerianus cantor..."

[4] Paul şi Ioan din Braşov studiază muzica în Italia (sec. XIV), Valentinus von Kronstadt (în 1384) şi Johannes Philippi de Corona (în 1385) au studiat la Viena, cf. Zinveliu, G. Op. cit., p. 38.



Reproducere după manuscrisul *Psalmi, cîntece și imnuri*, sec. XIII—XIV
(Bibl. Brukenthal — Sibiu)

muzicii corale (muzicii de ansamblu) a marcat mai multe sisteme, care, în fond, se înscriu într-o linie unică, ce va genera notaţia clasică guidoniană. Notaţia primitivă cuprinde epoca secolelor IX—XII. Notaţia pătrată apare către sfîrşitul secolului al XII-lea şi se întinde pînă în primele decade ale secolului al XIII-lea. Aceasta, la rîndul ei, se divide în notaţie modală, silabică şi de motet. La mijlocul secolului al XIII-lea, se impune notaţia pre-franconiană. Din ulitma parte a aceluiaşi veac, datează notaţia franconiană. Notaţia franceză se înregistrează între 1300 şi 1450. Notaţia italiană, la mijlocul veacului al XIV-lea. Către sfîrşitul veacului menţionat este cunoscută „notaţia mixtă", după care, ultima, „notaţia manierată". Notaţiile, începînd cu cea franconiană, se mai numesc *mensurată neagră* [1]. Perioadele indicate pentru sistemele de notaţie trebuie privite global. Un sistem nu încetează brusc în momentul cînd se aduc perfecţionări vechiului sistem, afirmîndu-se un altul. Apoi, anumite şcoli, mănăstiri menţin mai departe o notaţie pe care o cunosc şi cu care s-au obişnuit, nepreluînd imediat, din diferite motive, noua scriere, mai adecvată fixării cîntărilor, pe liniile portativului. Totodată, ceea ce într-o regiune geografică a Europei este nou, într-alta poate fi perimat. Uneori, pînă un sistem să se impună, să-şi dovedească eficienţa, au fost necesare decenii.

Se ştie că manuscrisele diferă ca scriere, uneori chiar cele aparţinînd aceluiaşi sistem, de la o şcoală la alta, ca să nu mai vorbim de ţări. Din punct de vedere al şcolilor, notaţia neumatică poate fi clasificată în : sangalliană, franceză, aquitaliană, beneventană, normandă, messină (de la Metz), romană, gotică [2], cataloniană şi anglo-saxonă [3]. Într-o privire mai generalizată, în Transilvania s-au conturat două direcţii în notaţia muzicală. Manuscrisele germane (ale saşilor) vor evidenţia scrierea *gotică*, iar manuscrisele maghiare, scrierea *romană*. În faza medievală timpurie, limba preconizată a fost latina, întîlnită în manuscrise, indiferent de originea etnică a autorilor.

Ar fi o digresiune prea luxoasă pentru noi să insistăm asupra atributelor proprii fiecărui sistem al notaţiei neumatice. Vom formula unele referiri concrete asupra manuscriselor atunci cînd va fi cazul. Ceea ce considerăm util este să facem un tur de orizont asupra elementelor fundamentale ale notaţiei neumatice mensurale, care asigură independenţa ritmicii muzicale de cea poetică. Vom reţine numai cele mai însemnate atribute ale notaţiei.

Principalele semne în notaţia mensurală [4] au fost : maxima (duplex longa) ꟷ longa ꟷ brevis ꟷ semibrevis ◇ şi minima ◇ ; avînd pauzele corespunzătoare. Combinînd longa şi brevis în figuri denumite ligaturi, se obţineau forme diverse : brevis-longa, longa-longa, brevis-brevis şi longa brevis. Alături

---

[1] Clasificarea aparţine lui Apel Willi. *The Notation of Polyphonic Music*, 900—1600. Cambridge, Massachussets, The Mediaeval Academy of America, 1953, p. 199.

[2] Parrish, Carl. *The Notation of Medieval Music*. New York, W. W. Norton et Company, Inc., 1957.

[3] *The New Oxford History of Music. Early Medieval Music up to 1300*, vol. II, edited by Dom Anselm Hyghes, London, New York, Oxford Univesity Press, Toronto, 1954.

[4] Teoretizate de Francon de Cologne în *Ars cantus mensurabilis (1260)* şi de Walter Odington în *De speculatione musices* (1280).

de ritmul ternar, se acordă atenție celui binar, realizîndu-se diviziunea binară în toate combinațiile de note, indiferent de măsură. Relațiile de valoare între acestea erau : *modus* — diviziunea maximei în longa : *major,* iar longa în brevis : *minor ; tempus* — diviziunea notei brevis în semibrevis ; și *proletio* — diviziunea notei semibrevis în minima. Fiecare dintre acestea putea fi perfect și imperfect. Perfect cu semnificație ternară ; imperfect, binară.

Două neume reunite se numeau *podatus,* denumite, de asemenea, și *peș,* care reprezentau nota de jos, urmată de una în sus, și *clivis,* indicînd figura următoare în sens contrar. Se întîlneau o serie de alte semne neumatice cu atribuții bine precizate : neume apostrofice, diastematice, semne ritmice.

Bibliotecile și arhivele românești dețin documente muzicale, incunabule, care susțin cu argumentul autenticității manuscrisului existența unei bogate activități muzicale de natură scrisă.

O primă categorie o constituie foile de pergament cu notație muzicală care au servit mai tîrziu la legarea unor manuscrise, de cele mai multe ori apărînd în coperțile interioare. Unele par să fie mai vechi de secolul al XIV-lea, cînd manuscrisele muzicale apar frecvent. Am menționa o singură foaie disparată, luată aproape la întîmplare dintr-o mulțime : *„Sequentionale"* sau *Turos poetio Christi..."* [1] datînd de la finele secolului menționat, oferind notația muzicală gotică pe patru linii negre, semnul care revine continuu fiind clivis-ul.

O a doua categorie o reprezintă volumele.

În prealabil, este bine să ne referim asupra denumirii și conținutului acestora. Ca o notă specifică, *missale* erau acele cărți religioase al căror cuprins se axa pe reproducerea textelor vechi. Textele mai noi constituie obiectul volumelor avînd titlul generic de *breviarum. Gradualul* insera muzica missei, în timp ce *antifonarul,* pe cea a serviciului divin cotidian.

Notația muzicală apare în cărți religioase în cuprinsul cărora, intercalate în mijlocul unui text, se dau exemple muzicale, respectiv melodia sau melodiile ce trebuie cîntate în acel moment, sau pe acele texte. Din această categorie fac parte : *Missale strigoniene (1377)* [2], *Evanghelia lui Luca,* datată din secolul al IX-lea [3], *Breviarum, Antiphonarium, Psalterium* [4], de la Brașov, *Liber Specialis Missarum* (1394), *Psalterium* și un alt *Psalterium (circa 1400)* [5]. Mai trebuie

---

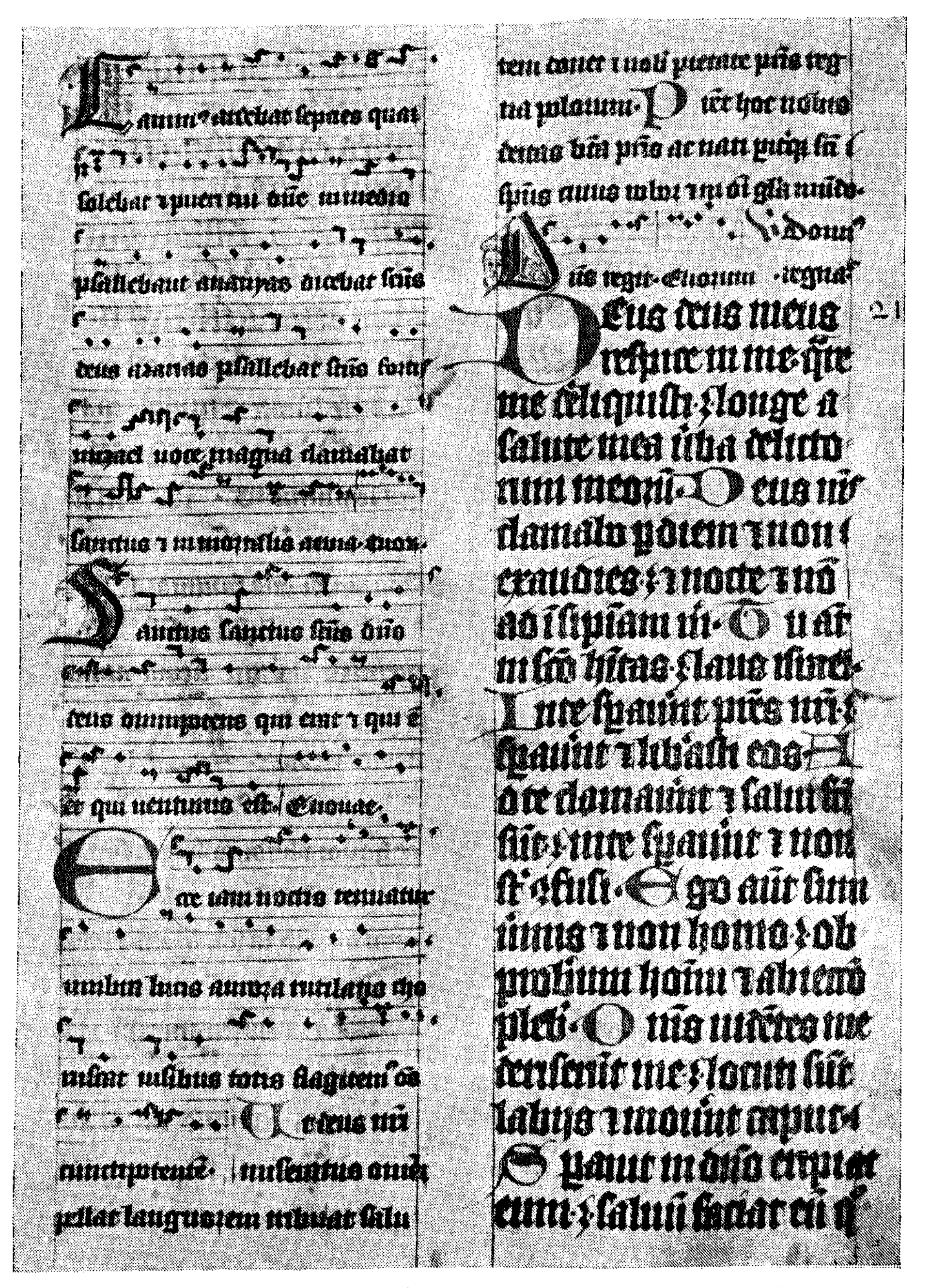
[1] Păstrat la Biblioteca Bethlem din Aiud.

[2] Biblioteca Bathyaneum, Alba-Iulia, II-134.

[3] Bibl. Bathyaneum din Alba-Iulia.

[4] Toate trei păstrate în Biblioteca Bisericii Negre din Brașov, avînd cotele : I F 69, I F 67, I F 70.

[5] Se află la Biblioteca Muzeului Brukenthal din Sibiu, Ms. V. 73, cota IX F. a., inc. 310, V. mss. 23. Despre manuscrisele vechi, incunabule și tabulaturi păstrate la Sibiu a scris : Schullerus, Adolf. *Geschichte des Gottesdienstes in der Siebenbürgisch Sächsischen Kirche.* În : *Archiv des Vereines für Siebenbürgische Landeskunde, Neue Fulge,* vol. 41. Sibiu, 1923, p. 310.



Psalterium, 1400, avînd notaţia neumatică (Bibl. Brukenthal — Sibiu)

inclus în această categorie şi psalmi, cîntece şi imnuri[1], fără an şi localitate, dar care, după caracterul neumelor, modale, pare să dateze tot din veacul al XIV-lea. În sfîrşit, cu numeroase cîntări este un Antifonar[2]. În aceste incunabule, toate în latină, distingem, în mare, două tipuri de scriere : neume pătrate (notaţie modală) şi neume messine (Metzner Neume). Primul tip este bazat pe două valori — longa şi brevis. Desfăşurarea stereotipă a cîntării prin aceste două figuri ritmice în majoritate a fost denumită *modi*, modală. Teoretizarea acestei scrieri, nu prea perfecte, a fost făcută în secolul al XIII-lea[3], şi cuprindea şase moduri, obţinute prin combinarea celor două neume principale, longa şi brevis : primul, LB ; al doilea, BL ; al treilea, LBB ; al patrulea, BBL ; al cincilea, LL ; al şaselea, BB.

Notaţia Metzner este gotică, şi o identificăm în *Missale strigoniene, Liber Specialis Missarum* şi *Psalterium*-ul de la Sibiu. Aceasta denotă faptul că în oraşele Transilvaniei se practica mult scrierea gotică a coralelor, în care semnele aveau un desen diferit de neumele pătrate. Semnele fundamentale, predominante ca frecvenţă din tabulaturile transilvănene, sînt : *clivis* ; *podatus* ; *cephalicus*

Ambele notaţii recurgeau la portative de patru linii. Excepţie face doar *Missale strigoniene,* care indică o notaţie mai evoluată, pe un portativ de cinci linii.

În general, notaţiile uzitate în tabulaturile transilvănene din secolul al XIV-lea datează din secolul al XIII-lea, ceea ce ne face să credem fie că cuceririle grafice ajungeau la noi cu întîrziere, fie că se consolidaseră şcoli care preconizau sisteme odată adoptate, chiar dacă fuseseră pe parcurs perfectate. De altfel, n-ar fi exclus ca unui copist să-i aparţină mai multe manuscrise, cum pare să fie cazul cu *Liber Specialis Missarum* şi *Psalterium*-ul sibian. Nu prea depărtată este şi ţinuta grafică în *Missale-strigoniene.* Cîntecele din manuscrisele păstrate sînt fără excepţie pe o singură voce. Aceasta ar putea însemna că ne găsim încă în faza acumulării de melodii universale, cu o structură simplă, periodică, fără prea multe ornamente.

Manuscrisele muzicale vocale din ultimul pătrar al secolului al XIV-lea vădesc o măiestrie grafică admirabilă, fiecare pagină reprezentînd în felul ei o operă de artă. Prin valoarea lor documentară, acestea pledează pentru afirmarea profesionalismului muzical, care va înregistra în faza ulterioară un vizibil progres. Faptul că nu ne evidenţiază nici un nume de compozitor sau copist este elocvent pentru stadiul incipient anonim al profesionalismului muzical de pe teritoriul ţării noastre, care în esenţă merge alături, deşi nu cadenţat, cu evoluţia artei muzicale din ţările avansate ale Europei.

---

[1] În posesia bibliotecii Brukenthal-Sibiu, V, 2, 49.

[2] Bibl. Academiei R. S. România, Mss. latin nr. 77. Mss. latin nr. 54 de la aceeaşi bibliotecă conţine două foi dintr-un Antifonar sec. XIV.

[3] Apel, Willi. Op. cit., p. 220.

MUZICA DE CURTE

Consolidarea feudalismului a creat condiţiile înfloririi curţilor domneşti şi a marilor demnitari. În mediul curţilor, uneori al castelelor, se desfăşoară o însemnată activitate cu caracter artistic pentru acea epocă. Muzica se manifestă prin intermediul unor interpreţi destinaţi a insufla, prin arta lor prilejuită de serbări şi recepţii, un anume fast şi grandoare. La curţi se întîlnesc muzicieni, dansatori, mimi, care evocă în cîntece vitejia de arme a suveranului şi a înaintaşilor săi, glorifică virtutea. Apariţia muzicii de curte constituie un fenomen pozitiv, deoarece a determinat cristalizarea unor forme muzicale primitive cu caracter profesionist, lărgind frontul muzicii prin adăugarea unei noi verigi : aceea a muzicii laice. Monopolul artei muzicale profesioniste nu-l mai deţine dascălul sau cantorul, deoarece li se alătură muzicienii acreditaţi pe lîngă curţile medievale.

Nu se exagerează dacă muzicienii de curte de prin părţile noastre sînt asimilaţi trubadurilor şi truverilor din Franţa, minesängerilor şi meistersingerilor din Germania, igriţilor din Serbia şi Slovacia, guslarilor ruşi şi sîrbi. Referitor la denumirea muzicienilor de curte, se păstrează cîţiva termeni. *Igriţii* ar fi existat din epoca anterioară dominaţiei maghiare a Transilvaniei. *Regös* (cîntăreţ) a fost termenul maghiar. Se mai întîlnesc denumirile de *tumbaşi, cantatrix* şi *ioculatores* [1]. Dintre aceşti termeni, cel mai propriu şi mai uzitat este cel de *ioculatores* [2], cu sensul de jucători, jucăuşi, interpreţi muzicali, acrobaţi, actori, dansatori. (Nu sîntem convinşi că termenul ioculatores a avut o circulaţie recunoscută în toate ţările româneşti.) Cu alte cuvinte, arta cîntăreţilor se remarca prin multilateralitatea valenţelor sale. Unui ioculator i se cerea să cunoască secretele mai multor arte, pentru a fi capabil să aducă în mediul curţilor divertismentul, voia bună, arta. Într-un anumit sens, cîntăreţii ar putea fi consideraţi un fel de bufoni-artişti, destoinici, veşnic pregătiţi să onoreze comenzile de moment ale stăpînilor. Condiţia socială a ioculatorilor nu ne apare prea clară. Probabil le reveneau sarcini dintre cele mai diferite, adeseori nelegate de specificul profilului lor artistic. Cînd cîntăreţul descindea dintr-o familie mai înstărită sau cînd reuşise prin arta sa să-şi asigure o anumită libertate de mişcare, cutreiera Europa de la o curte la alta, pripăşindu-se temporar acolo unde îndemînarea, talentul şi măiestria se bucurau de recunoaştere şi susţinere.

Cîntăreţii, în caz de război, puteau însoţi domnitorul şi căpeteniile oştii. Muzica ostăşească cunoscută prin intermediul semnalelor de luptă ale trompetelor, care l-a impresionat pe cronicarul francez Geoffroi de Villehardouin în anul 1207, cu ocazia unei lupte dintre Borilă şi cavalerii cruciaţi [3], n-ar fi exclus să fie înrudită, în acel început de secol XIII, cu arta ioculatorilor.

---

[1] *Istoria Teatrului din România,* op. cit., p. 92—93.

[2] Ghenea, C., în *Din trecutul culturii muzicale româneşti* şi în *Zorile reprezentaţiilor şi teatrului muzical în ţara noastră,* exemplar dactilografiat, Bibl. Uniunii compozitorilor, 1965, recurge la termenul de ioculatores.

[3] Villehardouin, G. de. *Histoire des Croisades.* Ed. Universitaires, Paris; cf. Cr. Ghenea. *Din trecutul culturii muzicale româneşti, p. 76. „Ni jouers estoit si bians comme vous avez öi, et li Blocs feront sonner leur trompes"* (Ziua era atît de frumoasă pe cît s-a auzit, şi Blahii — Valahii, n.n. — dădură semn din trompete).

Celebrul poem german de la începutul secolului al XIII-lea, *Cîntecul Nibelungilor*[1], conţine o preţioasă referire la principele „Rammung-Viteazul, voievod in ogorul valahilor“, care, deşi nu putem susţine că a fost un ioculatores, se integrează în falanga nobililor peregrini ce cutreierau Europa etalîndu-şi iscusinţa în mînuirea armelor şi talentul în arta poetico-muzicală.

Existenţa muzicienilor români de curte nu ne este semnalată de mărturii autohtone, ci de un izvor străin, care remarcă prezenţa unui cîntăreţ *(spilman)* la curţile Europei. Dacă arta ioculatorilor români a ajuns atît de departe de hotarele ţării, avem dreptul să conchidem că dezvoltarea artei lor nu era de loc neglijabilă. Menţiunea care ne interesează este succintă : la 1 septembrie 1399, la Marienburg, se produce un „Spilman us der Walechyen“ [2].

Cîntăreţii, ioculatorii cultivau un repertoriu bogat, în care excelau cîntecele lirice şi eroice, avînd formele preferate : litania, rondelul, secvenţa şi imnul [3]. Melodiile vocale erau susţinute de acompaniament instrumental, probabil de lăută (luth). Prin circulaţia lor, cîntăreţii dispuneau de un orizont muzical larg ; stăpîneau genuri şi forme folclorice, de curte, precum şi melodii aparţinînd altor popoare. Cîntăreţul-ioculator era nu numai un docil păstrător şi reproducător de piese, ci şi un creator, care, aflîndu-se în slujba unui curtean sau domnitor, trebuia să acordeze coardele lirei după dispoziţiile şi împrejurările în care îşi desfăşura arta sa. Cîntăreţii erau artişti complexi, care stăpîneau la perfecţie cel puţin un instrument. Ei erau aceia care în cadrul unor evenimente deosebite la curţi puteau cînta piese cu caracter dansant.

Balada îşi are creatorii în lumea cîntăreţilor-ioculatori ai epocii feudale. Arta lor se situează ca invenţie şi sorginte în imediata vecinătate a muzicii populare, aducînd în plus o etalare mai liberă a fanteziei, fabula găsindu-şi teren în spaţiul vieţii de curte, evocînd bărbăţia şi vitejia în luptă. În muzica baladelor, alături de stratul folcloric, se includ inflexiuni de provenienţă străină, marcînd un punct de legătură cu muzica curţilor europene, cu formele de circulaţie din acea perioadă. La fel ca şi muzica populară sau bizantină, cîntecele ioculatorilor erau monodice. Se remarcau printr-o structură melodică în care ornamentele şi pasajele de strictă virtuozitate vocală erau apreciate şi căutate.

Erau oare cîntăreţii de curte lăutari ? Ar fi îndreptăţită o asemenea echivalare sau, cel puţin, apropiere ? Greu de spus, atîta timp cît documentele nu ne favorizează precizările necesare unor clarificări definitive. Noi credem că în faza istorică în care ne aflăm cîntăreţii de curte nu pot fi confundaţi cu lăutarii, categorie ce se referă la o perioadă mai tîrzie. Este însă întemeiată legătura dintre cîntăreţii de curte şi lăutari doar în sensul că ultimii preiau atribuţiile şi-i con-

---

[1] Ghenea, C. Op. cit., p. 78, apud Popa-Liseanu, G. *Izvoarele Istoriei României.* Bucureşti, 1934, p. 9.

[2] Breazul, G. *Un muzicant român peste hotare în secolul XIV.* În : *Muzica.* Bucureşti, an X, nr. 2/1960, p. 33—34. G. Breazul nu prezintă sursa informaţiei sale. Se republică în *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. II, Bucureşti, Ed. muzicală, 1970, p. 32—34. De data aceasta sînt reproduse două facsimile după sursa prof. G. Breazul : Marienburger Tresslerbuch, Der Jahre 1339—1400, întocmit de Dr. H. Ioachim, 1896, p. 30.

[3] Pentru descrierea formelor cu ramificaţiile lor menţionate, vezi Gustave Reese, op. cit., p. 219—230.

tinuă pe primii. Cîntăreţii de curte — ioculatorii — aveau origine socială nobilă, cel puţin aşa deducem prin comparaţie cu trubadurii şi minesängerii. Chiar dacă nu întotdeauna cîntăreţii erau ei înşişi nobili, de provenienţă aristocratică, totuşi prezenţa lor la curte se explică prin anumite merite genealogice. În nici un caz nu erau robi, deşi puteau fi trataţi ca atare.

În concluzie, arta cîntăreţilor, a ioculatorilor, a servit la emanciparea muzicii medievale, prin lărgirea orizontului stilistic şi iniţierea unei căi de dezvoltare profesioniste a artei profane.

MUZICA ÎN ȚĂRILE ROMÂNE DIN SECOLELE XV—XVI

PREMISE

Pentru muzica Țărilor Române, secolele XV și XVI reprezintă o continuă afirmare a imperativului estetic, a năzuinței conștiente spre forma artistică, a efortului componistic. Dacă în fazele anterioare nu se puteau consemna monumente muzicale, rod al fanteziei unor personalități bine conturate, în această parte se înscriu pentru întîia oară nume de făurari ai artei sonore impunînd o concepție, un profil stilistic. Mai mult, de la nume răzlețe, se realizează, prin continuitatea și desăvîrșirea unor idei, dezideratul de școală artistică. În acest sens,distingem o linie viguroasă trasată de Filotei și magistral ridicată de către Eustatie Protopsaltul și discipolii săi, care alcătuiesc ceea ce în mod curent s-a obișnuit să fie denumită *Școala de la Putna*. Fenomenul se aplică și muzicii de tip clasic apusean, în care, de la anonimii cantori dublați de îndeletnicirea meticuloasă de copiști, se înregistrează o traiectorie încununată cu figuri de virtuozi instrumentiști și înzestrați compozitori. Pentru ilustrare ne servim, deocamdată, de numele lui Valentin Bacfarc [1]. Cînd spunem că s-a afirmat efortul componistic, avem în vedere nu numai răsunetul național, ci și rezonanța europeană concretizată în geneza unui curent muzical bizantin de circulație, îndeo-

---

[1] În scrierea numelui acestui muzician se întîlnesc unele deosebiri : în istoriografia germană, austriacă, maghiară, apare Backfark ; în cea franceză, italiană, engleză, americană, Bacfarc. Ambele forme au circulat în timpul vieții muzicianului, și, ca atare, pot fi folosite. Pînă în prezent, în muzicologia română (G. Breazul, St. Lakatos, R. Ghircoiașiu, V. Cosma, Cr. Ghenea, P. Brâncuși) s-a scris Backfark. Noi adoptăm scrierea latină — Bacfarc — fiind mai proprie limbii române. Procedăm în acest fel avînd în vedere și foaia de titlu „Intabulatura", apărută la Lyon în anul 1552, unde figurează Bacfarc.

sebi în Ucraina şi Rusia, ale cărui rădăcini au supravieţuit multă vreme. Apoi, compoziţiile lui Bacfarc au constituit, încă în timpul vieţii sale, obiectul unor tipărituri în Franţa şi Polonia, ca să nu invocăm succesul de care s-a bucurat acest virtuoz al luthului la curţile europene. Argumentele prezentate sînt o dovadă peremptorie a tezei că muzica Moldovei, Ţării Româneşti şi Transilvaniei atinsese acel pisc, acea cotă de înaltă tensiune artistică ce face posibilă iradierea mesajului umanist al muzicii. Se depăşeşte etapa în care preluarea din afară a sugestiilor domina arena noastră muzicală. Asimilarea ajunsese în secolele XV şi XVI la acel stadiu care relevă originalitatea, putinţa emiterii undelor cu o forţă artistică autonomă, receptate peste hotarele ţării.

Fenomenul muzical din acea vreme se recomandă prin complexitate, datorat în primul rînd policentrismului provenit de la existenţa deosebirilor dintre formaţiile de stat ale provinciilor române. Iniţiativa înnoirii substanţei muzicale şi-o distribuie pe rînd provinciile noastre într-o succesiune continuă, rezultatul final fiind în cele din urmă adoptat pretutindeni. Mişcarea muzicală va cunoaşte diferenţieri, uneori substanţiale, în cadrul unei epoci, unei perioade. Diferenţierile ar putea fi cotate drept particularităţi, aporturi, iniţiative regionale pe solul muzicii autohtone. Elementul caracteristic într-o zonă va constitui modelul pentru celelalte, care în cele din urmă îl vor prelua şi încorpora în substanţa lor. Se realizează în final o diversitate ce imprimă peisajului muzical medieval al teritoriului românesc un specific aparte, oarecum eterogen, dominat însă de acel numitor comun, de soclul de granit al unităţii noastre muzicale, al cărei promotori consecvenţi au fost filonul popular şi chiar curentul bizantin.

Revenind la ideea rolului iniţiativei unor provincii româneşti în mişcarea muzicală, se cer precizate sferele stilistice preferenţiale care dominau în fiecare. Sfera muzicii populare româneşti este dominantă pentru toate provinciile : Ţara Românească, Moldova şi Transilvania. În aceasta din urmă, la folclorul românesc se alătură mai proeminent decît în alte părţi, unde de asemenea vor exista unele oaze folclorice neromâneşti, sfera folclorică ungurească şi săsească. Convieţuind alături secole în şir, a fost firesc să se producă contaminări reciproce, îndeosebi între muzica populară românească şi cea ungurească. Dat fiind zdrobitoarea majoritate a populaţiei româneşti din Transilvania, este cert că cea mai răspîndită rază folclorică a avut-o sfera românească, determinînd numeroase acţiuni de interferenţă în însăşi structura muzicii ungare transilvănene. Interferenţa este reciprocă, acţiunea foclorului românesc fiind însă mai dinamică şi deci mai puternică. Sfera muzicii bizantine se răsfrînge, ca şi cea folclorică, asupra tuturor Ţărilor Româneşti. În Transilvania, deşi această sferă deţine ponderea cea mai însemnată ca arie de referinţă, fiind copleşitoare în viaţa rurală, va convieţui cu muzica gregoriană, iar după adoptarea Reformei, cu muzica protestantă. În această situaţie, Ţara Românească şi Moldova vor excela în domeniul muzicii bizantine. În Moldova s-au afirmat puternice centre de răspîndire a cîntării bizantine, adevărate şcoli cu o largă putere de emanaţie. În Transilvania se afirmă curentul muzicii de tip european, desprins din trunchiul muzicii gregoriene. Prin introducerea orgii în bisericile catolice, evanghelice şi protestante, se imprimă un curs ascendent curentului, să-l numim „clasic“, care a avut, mai mult sau mai puţin, reprezentanţi permanenţi şi la curţile domnitorilor români. Spectrul eterogen al muzicii de pe teritoriul ţării noastre se explică prin mai

mulţi factori, decisive fiind condiţiile social-politice şi militare care au impus o sferă culturală în funcţie de puterea statală care exercita presiune asupra repectivei ţări româneşti.

Deasupra caracterului eterogen al stilurilor muzicale se reliefează, în plin plan, unitatea interioară a muzicii româneşti, care contrastează cu deosebirile statale. Muzica românească, la fel ca şi muzica germană, italiană, îşi afirmă unitatea în cadrul diversităţii formaţiilor statale. Unitatea muzicii a derivat din larga arie de circulaţie a muzicii populare şi bizantine, la care s-a adăugat spiritualitatea mediului care a absorbit energiile creatoare ale tuturor locuitorilor ţării noastre, indiferent de limba pe care au grăit-o. În jurul munţilor Carpaţi s-a făurit unitatea muzicală a poporului român, concretizată în modalităţi stilistice variate, expresie a trecutului istoric, a tradiţiei artistice, a felului de a simţi şi de a gîndi al celor care au sfinţit cu hărnicia şi talentul lor acest colţ pitoresc şi zbuciumat.

Se evidenţiază multiplele faţete ale culturii noastre, care beneficiază de valorile artistice create atît în partea răsăriteană, cît şi în cea apuseană a Europei. Se cuvine, din nou, subliniată interferenţa Orient-Occident realizată în domeniul culturii româneşti, coexistenţa unor direcţii artistice divergente, care conferă muzicii româneşti medievale o policromie unică, o nemaiîntîlnită varietate stilistică. Într-un fel, muzica medievală de pe cuprinsul teritoriului nostru este oglinda în care se răsfrîng cele mai variate stiluri ale muzicii europene.

Cultura bizantină capătă o nouă amploare în timpul domniei lui Mircea cel Bătrîn (1386—1418) şi a lui Alexandru cel Bun (1400—1432), care întreţin legături strînse cu Constantinopolul, preluînd de aici miniaturi, broderii, cărţi. Se înteţesc şi raporturile cu mănăstirile greceşti, de unde ne parvin manuscrise, fapt care face ca statele medievale româneşti să dispună în secolele XV—XVI de un bogat tezaur cultural bizantin. Cărţile religioase încep să se înmulţească prin multiplicările efectuate în cadrul mănăstirilor. Ele vor circula în toate Ţările Româneşti, deoarece Transilvania, din punct de vedere ecumenic, a depins de Ţara Românească şi de Moldova, făcînd posibil ca slavona să devină limba de cultură medievală românească. În această limbă, activitatea literară şi cea muzicală depăşesc faza reproducerii servile a unor lucrări celebre. În ţările noastre se afirmă importante centre unde se creau, pe baza unor modele vechi, noi texte, noi melodii, în limba oficială a acelei vremi. În acest fel, creaţia originală de cîntări depăşeşte condiţia anterioară, proiectîndu-se în timp, prin conturuni particulare răsărite în mintea maeştrilor muzicii bizantine de la Mănăstirile Neamţ şi Putna.

Domnia lui Ştefan cel Mare (1457—1504) a marcat o înflorire artistică fără precedent. Mărturie ne stau pitoreştile edificii arhitecturale din Nordul Moldovei, expresie a luminozităţii şi robusteţii de caracter a poporului român, care le-a dat naştere prin fantezia şi truda iscusiţilor meşteri şi zugravi. Ctitoriile lui Ştefan cel Mare dovedesc un rafinat simţ artistic, impresionant prin armonia ansamblurilor, perfecţiunea formei, sincronizarea culorilor, siguranţa liniilor în desenul frescelor. Fără îndoială, lăcaşurile moldovene poartă cutezătoare peste vremuri amprenta a ceea ce s-ar defini renaştere în cultura românească, pentru că, o dată cu înălţarea lor, s-a înregistrat un progres artistic general, purtînd faima epocii de glorie înscrisă în istorie de figura impunătoare a voievodului.

În incinta bisericilor şi mănăstirilor zidite în epoca lui Ştefan cel Mare, este de presupus că a existat o muzică la fel de elevată ca simetriile arhitecturale şi frumuseţea picturilor. După chipul şi ingeniozitatea soluţiilor artelor plastice, s-au căutat probabil corespondenţe pe plan muzical. Numai o cîntare originală, impregnată de străvechi rezonanţe româneşti, s-ar fi putut înălţa pe piedestalul înalt al exigenţelor unor luminate minţi de la curtea lui Ştefan cel Mare. Cea mai elocventă mărturie a avîntului muzical determinat de glorioasa domnie o reprezintă afirmarea şcoalelor de cîntări, în prim plan situîndu-se Putna, unde s-au plămădit nepieritoare melodii, ornamente cu fineţe şi gust, într-o linie naturală, dictată de norme neidentificate încă. În timpul lui Ştefan cel Mare, Şcoala de la Putna îşi consolidează principiile, pentru ca în secolul al XVI-lea, dominat de figurile lui Bogdan al III-lea (1504—1517), Petru Rareş (1527—1540 şi 1541—1546), Alexandru Lăpuşneanu (1563—1568), să se impună prin ilustre nume şi lucrări, ce alcătuiesc fondul de aur al muzicii noastre medievale. De subliniat că strălucirea Şcolii muzicale de la Putna a fost atît de puternică, încît a emanat o fascicolă luminoasă care a rămas unică în felul ei, nemaiputînd fi repetată şi egalată ca proporţie şi forţă arhaico-bizantină de expresie românească. În Ţara Românească, în timpul domniei lui Radu cel Mare (1495—1508), Neagoe Basarab (1512—1521), Radu Paisie (1535—1545), Pătraşcu cel Bun (1554—1557), Petru Cercel (1583—1585), Mihai Viteazul (1593—1601) arta s-a bucurat de preţuire, fiind sprijinită şi încurajată.

În timpul domniei lui Ştefan cel Mare se produc schimbări însemnate în lumea bizantină, în urma căderii Constantinopolului (1453), ceea ce se soldează cu modificări în cultura balcanică. Destrămarea Imperiului bizantin şi subjugarea Bulgariei, a unei părţi din Grecia, pe de o parte, şi pe de alta menţinerea independenţei Ţărilor Române, cu condiţia acceptării suzeranităţii Porţii, au permis cărturarilor noştri să etaleze o cultură proprie, preluînd în mare măsură menţinerea făcliei artei bizantine. Chiar dacă după anul 1538 pretenţiile Porţii otomane cresc şi presiunile asupra domnitorilor noştri devin tot mai cutezătoare, statele feudale româneşti n-au depus armele, continuînd să opună rezistenţă, să nu accepte subjugarea totală şi capitularea. În acest context, societatea românească nu-şi modifică structura, ceea ce permite o anumită stabilitate, care oferă răgaz oamenilor de cultură să se consacre cu întregul lor talent făuririi unor opere nepieritoare. Mai mult, ei capătă sprijin din partea învăţaţilor din sudul Dunării, dintre care mulţi se refugiază în Ţările Române şi în Rusia, continuîndu-şi activitatea în condiţiile vieţii şi imperativelor de aici. În regiunile cotropite, turcii au tolerat biserica, instituţie ce a reprezentat, pentru popoarele subjugate, una din formele sub care s-a menţinut trează tradiţia istorică.

Biserica bizantină, în condiţiile Imperiului otoman, nu a găsit resursele necesare pentru a imprima o atitudine creatoare activă. S-a preocupat numai pentru a supravieţui, pentru a-şi păstra nealterate formele moştenite. Din această cauză, secole în şir, în perimetrul muzicii bizantine nu intervine nici un atribut esenţialmente nou, nici un curent care să-i împrospăteze substanţa expresivă. Astfel încît muzica bizantină se întrupează din creaţia marilor săi corifei din primul mileniu. Progresul mijloacelor tehnice ale muzicii bizantine este înlocuit cu păstrarea sacrosanctă a ceea ce se moştenise în practica ecleziastică. Dacă în mileniul întîi muzica bizantină îşi dovedise dinamismul şi forţa de recreere,

în a doua parte a mileniului doi, mai ales după căderea Constantinopolului, se instaurează un conservatorism static, care tinde înspre menţinerea statu-quo-ului. Natural, nu s-a putut înlătura complet fenomenul evoluţiei. Muzica bizantină a cunoscut o evoluţie pasivă, s-au introdus lent unele profiluri metodico-ritmice noi, care însă nu aveau forţa să influenţeze considerabil asupra fizionomiei iniţiale.

În timp ce în Occident muzica gregoriană favorizează apariţia unor genuri şi forme muzicale noi, din ce în ce mai dezvoltate, la realizarea cărora îşi dau concursul elemente de expresie : contrapunct, armonie, orchestraţie, care apoi vor căpăta amploare şi o rapidă consacrare prin laicizare, în Răsărit, muzica bizantină rămîne pe loc cu formele sale ancestrale. Intervine, este adevărat, penetrarea inflexiunilor cromatice datorate curentului muzicii orientale, care se interpune în toate straturile muzicale din ţările aflate sub influenţa Semilunei. Efectele acestei contaminări vor deveni vizibile mai mult după secolul al XVI-lea.

Într-un anumit sens, relativa anchilozare structurală a curentului bizantin a favorizat evoluţia pe plan local, adică dezvoltarea componenţilor româneşti ai muzicii bizantine, printr-o mai activă integrare a unor formule modale, melodice şi de altă natură, deduse din patrimoniul popular. Cîntarea bisericească română, sîrbă şi rusă îşi va descoperi valenţele capabile să le asigure particularităţile specifice. Din acest moment, fluxul valorilor muzicale bizantine capătă o nouă direcţie. Nu mai are ca şi înainte ruta extern-intern. Muzica bizantină românească, la fel ca şi cultura bizantină făurită pe meleagurile noastre, capătă o valoare artistică recunoscută, preluată ca atare, datorită forţei sale de iradiere. În centrele de cultură din Ţările Româneşti se întocmesc cărţi de cîntări, se nasc melodii, se transcriu şi multiplică culegeri de irmoase, condace, tropare, răspîndindu-se în întreaga lume ortodoxă, ajungînd pînă în Liban şi Georgia. Domnitorii români sprijină lumea creştină, ca bunăoară mănăstirea de la Muntele Athos, cu care schimburile culturale devin foarte intense. Într-un asemenea context, centrele muzicale bizantine româneşti preiau multe din atribuţiile deţinute anterior de echivalentele lor cu sediul la Constantinopol sau în centre din Sudul Dunării, devenind focare active pentru întreţinerea şi consolidarea curentului bizantin.

Peisajul muzical din secolele XV—XVI se prefigurează cu adevărat numai dacă se evaluează filonul, mai puţin cercetat, al culturii de tip european. Prin Transilvania şi Nordul Moldovei, care au întreţinut relaţii strînse cu Ungaria şi, respectiv, Polonia, s-au stabilit punţi de interferenţă cu ideile umaniste ale Occidentului, adoptîndu-se civilizaţia diferitelor curţi europene. De la veşminte şi bunuri de larg consum pînă la cărţi şi instrumente muzicale se întinde gama valorilor care se importă, impulsionîndu-se astfel viaţa culturală medievală. Domnitorii Ţărilor Române intră în atenţia Occidentului o dată cu rezistenţa pe care o opun expansiunii otomane. Organizarea cruciadelor, purtate pentru a stăvili pericolul Semilunei, a contribuit la realizarea unui front comun de apărare a Europei. În acest context se realizează colaborarea dintre Mircea cel Bătrîn şi Sigismund de Luxemburg. Vlad Dracul şi Iancu de Hunedoara, Vlad Ţepeş şi Ştefan cel Mare [1]. Intensificarea legăturilor cu ţările Europei occiden-

[1] Ivaşcu, George. *Istoria literaturii române.* Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1969, p. 51

tale, favorizate şi de poziţia noastră geografică, punct de răscruce între Est şi Vest, îi determină pe voievozi şi boieri să preia şi să introducă practici deduse din protocolul curţilor princiare. Mircea cel Bătrîn, Ştefan cel Mare, Neagoe Basarab şi Mihai Viteazul se înconjoară de curteni angajaţi din ţările europene, în special din Italia, în dorinţa de a imprima fast şi strălucirea cuvenită prestigiului lor. Medicii, filosofii şi oamenii de artă erau căutaţi şi apreciaţi. Curţile conducătorilor de origine română Iancu de Hunedoara (1441—1456 cu intermitenţe) şi Matei Corvin (1458—1490) erau organizate direct după modelul celor europene.

Acelaşi lucru se poate spune şi despre curţile principilor transilvăneni Ştefan Bathory (1479—1493 şi 1529—1533), Ioan Zapolya (1510—1526), Ioan Sigismund (1541—1571 cu intermitenţe), Sigismund Bathory (1581—1599).

Oraşele Suceava, Alba-Iulia, Tîrgovişte, Oradea, Sibiu, Iaşi, Braşov, Cluj, Bistriţa devin adevărate centre de cultură europeană, în care se întîlnesc numeroşi cărturari, îndeosebi italieni, care aduc cu ei ideile şi mentalitatea cunoscute în patria lor. În secolul al XVI-lea oraşele medievale transilvănene devin oraşe „burgheze", în care cultura deţine un rol tot mai evident prin manifestările pe care le susţin în domeniul artei grafice, arhitecturii şi muzicii. Aceste oraşe vor constitui medii prielnice avîntului artei sonore.

RENAŞTEREA ŞI REFORMA

Europa muzicală a secolului al XV-lea este dominată de ceea ce se cunoaşte sub denumirea de *Ars Nova,* iar cea a secolului al XVI-lea de *Renaştere,* de afirmarea umanismului. În ce măsură aceste direcţii se justifică şi în muzica României ? Găsim temeiuri obiective pentru a le identifica şi în muzica medievală din ţara noastră aparţinînd curentului european ?

Ars Nova imprimă o concepţie diferită de cea preconizată prin Ars Antiqua. Idealismul cavaleresc, credinţa profundă, respectul total pentru biserică şi monarhie încep să se destrame o dată cu emanciparea burgheziei. Omul medieval al secolului al XV-lea devine mai curios, mai insistent în a găsi o explicare cît mai ştiinţifică legilor naturii şi societăţii. Ars Nova muzicală, deşi nu revocă principiile de pînă atunci şi nu manifestă o atitudine radicală, punctează o mai mare rigoare în desfăşurarea discursului, o mai strictă notare muzicală a textului. Se dezvoltă vertiginos modurile ritmice, simetria perioadelor constituie o problemă tehnică preferată a compozitorilor. Polifonia şi genurile sale : *madrigalul, caccia, ballata* susţin inventivitatea eliberată considerabil de schemele tradiţionale. Aceste atribute inovatoare s-au resimţit în secolul XV şi în centrele muzicale din părţile noastre, dar nu pot fi susţinute ca profund originale şi raportabile la lucrări autohtone, deoarece componistica, acel factor esenţial al creaţiei, se afla într-o fază incipientă. Principiile din Ars Nova, repertoriul generat de aceasta vor fi auzite şi în Transilvania, dar în stadiul actual al investigaţiilor muzicologice nu se pot demonstra aspecte proprii menite să ateste contribuţia noastră la noul val estetic.

Cu totul altfel stau lucrurile atunci cînd este vorba despre Renaştere. Stadiul relaţiilor româno-europene în secolul al XVI-lea era de aşa natură, încît a permis o ridicare substanţială a nivelului cultural al provinciilor româneşti, ceea ce le raporta nemijlocit la marile curente ale gîndirii europene, integrîndu-le organic în resorturile lor cele mai intime. Renaşterea a adus un vînt de prospeţime în toate Ţările Româneşti. Reforma a coincis cu înflorirea modului de viaţă medieval, determinată de domnia unor ilustre personalităţi : Ştefan cel Mare, Neagoe Basarab, Matei Corvin. Aceşti conducători şi mai ales continuatorii lor sînt contemporani cu Michelangelo, Nicolaus Copernic, Giordano Bruno, Machiavelli, Galileo Galilei, pentru care adevărul artistic şi adevărul ştiinţific, interesul pentru descoperirea legilor naturii şi vieţii reprezintă raţiunea supremă a savantului şi artistului. În contextul descoperirii *Lumii Noi,* care lărgeşte orizontul geografic al acelei vremi, aceste preocupări capătă dimensiuni amplificate, proiectînd tendinţa de eliberare a gîndirii de sub dominaţia ecleziastică, care-şi vede periclitată autoritatea. Renaşterea opune scolasticii medievale omul pămîntean dominat de sentimente şi pasiuni, capabil să iubească şi să mediteze asupra destinului său. Acest moment a însemnat un act de cutezanţă care a declanşat o cotitură majoră în gîndire şi artă.

Umanismul, ale cărui canale trebuie identificate în şcolile latine de la Oradea, Alba-Iulia, Sibiu, Cotnari, a avut un caracter antifeudal, care, deşi limitat, a deschis orizonturi noi, descătuşînd forţele laice, instaurînd temelia unei culturi noi, la originea căreia se afla spiritul reînvierii formelor antice. Printre străluciţii iniţiatori şi reprezentanţi ai umanismului medieval din Transilvania, la loc de frunte se află Nicolaus Olahus, personalitate marcantă a epocii în domeniul teologic şi istoric, de origine român.

Ce altceva dacă nu spiritul ideilor Renaşterii domină *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie,* în care se afirmă primatul raţiunii ? *Învăţăturile* sînt totodată o admirabilă pledoarie pentru dragostea de patrie. Reînvierea culturii antice — una din principalele teze ale esteticii Renaşterii — o avem strălucit ilustrată în picturile de la Voroneţ, Suceava, Gura-Humorului, Suceviţa, în care au fost imortalizaţi marii filosofi greci.

În secolul al XVI-lea s-au declanşat ample mişcări populare sub forma unor stindarde religioase de natură protestantă : husismul în Cehia, luteranismul în Germania şi calvinismul în Franţa. Îmbrăţişate de mase largi, lozincile înscrise pe frontispiciul acestor ample acţiuni au avut darul să trezească interesul pentru limbile naţionale, au instaurat raporturi democratice între biserică şi credincioşi, au evidenţiat forţa emoţională a muzicii vocale populare. Ideile protestante au ajuns curînd pe teritoriul ţării noastre, exercitînd o amplă acţiune, desfăşurată pe mai multe planuri, în favoarea dezvoltării sociale şi artistice.

La numai şase ani, în 1523, de la afişarea celebrelor teze ale lui Martin Luther pe uşa Catedralei de la Wittemberg, Transilvania era literalmente invadată de cărţile Reformei. Johannes Honterus se orientează spre Reformă şi, în 1543, se declară oficial adeptul ei la Braşov.

Rezistenţa în faţa Reformei este zădărnicită prin dezastrul de la Mohaci (1526), cînd armatele ungare înregistrează o grea înfrîngere. Succesul Reformei îmbrăţişate de saşi şi unguri pune capăt ierarhiei catolice pentru aproape două

secole (1556—1716). Izolată ierarhic de primatul bisericesc al Ungariei, Transilvania va primi în 1540 suzeranitatea Porţii, devenind voievodat autonom [1].

Platforma culturală a Reformei a avut un rol însemnat în mediul românilor din toate provinciile, evidenţiindu-se Transilvania, unde numărul adepţilor săi cuprindea o mare parte a populaţiei. Repercusiunile acestui act asupra domeniului muzical sînt multiple. Transilvania muzicală va intra în confluenţa marilor direcţii din acea vreme, prin afirmarea profesionismului. Căile acestuia au fost muzica instrumentală de orgă şi luth, pe de o parte, şi muzica vocală, cîntarea corală, care a înlesnit abordarea unui repertoriu polifonic de factură profesionistă, în care excelau compoziţiile unor maeştri ca Orlando di Lasso şi Clemens non Papa, pe de altă parte. Contactul cu mişcarea muzicală europeană face posibilă introducerea în circuitul valoric al epocii numele unor muzicieni transilvăneni, compozitori de anvergură, din păcate prea puţin cunoscuţi pînă în prezent. Pentru prima oară, de la mijlocul veacului al XVI-lea, putem vorbi despre personalităţi componistice de renume, care au declanşat progresul artei muzicale autohtone, contribuind la cristalizarea formelor muzicale. Deşi nu poate fi contestată influenţa muzicii germane asupra celei transilvănene, totuşi nu aceasta a jucat rolul cel mai important în direcţionarea muzicii autohtone, ci muzica italiană. Fenomenul nu este caracteristic numai pentru ţara noastră. Întreaga muzică europeană a fost puternic înrîurită de compozitorii, interpreţii şi teoreticienii italieni. Unii dintre aceştia sînt invitaţi de către principii transilvăneni în dorinţa de a conferi fast curţii. Sînt importate partituri, cărţi despre muzică, ceea ce face ca muzica originară din Italia să se bucure de preţuire. În contextul vieţii muzicale de curte şi a tîrgurilor, desfăşurate sub patronajul spiritului italian, muzicienii transilvăneni de origine germană vor fi tributari acestei „mode", care de altfel era copleşitoare şi în Germania. Să nu fim greşit înţeleşi ! Muzica italiană deţine primatul pe piaţa europeană, pentru a vorbi într-un limbaj mai explicit, ceea ce nu înseamnă că în diferite ţări ale continentului nostru, inclusiv Ţările Române, nu se aud voci originale componistice. Ele au existat, chiar şi atunci cînd au plătit un tribut stilului italian. Să recunoaştem, fenomenul evoluţiei presupune stadiul asimilării. Numai după ce acesta este perfect integrat se poate efectua pasul următor, al afirmării originale. Vom înţelege mai exact sensul acestor rînduri atunci cînd vom purcede, în paginile următoare, la aprofundarea muzicii de nuanţă europeană din ţara noastră.

Epoca Renaşterii coincide cu momentul deşteptării conştiinţei româneşti, a cărei prezenţă se remarcă tot mai insistent în domeniul scrisului. În programul reformatorilor, indiferent de nuanţă, un spaţiu capital se acordă limbii poporului, proclamîndu-se dreptul folosirii în cărţile religioase şi de altă natură a limbii vorbite de fiecare popor. Consecinţa acestui punct programatic l-a constituit apariţia unor scrieri în graiul poporului, ceea ce a impulsionat creaţia literară. Preconizîndu-se aceleaşi idei pentru cîntarea bisericească, s-a luptat pentru înlocuirea limbii latine din serviciul divin cu limbile populare. La scurt interval apar o serie de cărţi avînd cîntările în versiuni naţionale.

Se presupune că încă înainte de anul 1500, prin cărţile rotacizante apărute în nordul Maramureşului, s-a iniţiat curentul favorabil scrisului în limba vorbită

---

[1] Ivaşcu, G. Op. cit., p. 100.

de poporul român [1]. Scrisul românesc apare cam în aceeaşi epocă în toate ţinuturile româneşti, şi totodată în documente cu caracter laic şi religios. Din anul 1521 datează cea mai veche scrisoare redactată în limba română, a lui Neacşu din Cîmpulung, adresată lui Johannes Benkner, judele sas al Braşovului [2]. Acest moment, contemporan cu *Învăţăturile lui Neagoe Basarab,* scrise în slavonă, marchează tendinţa făuririi limbii literare române, într-o perioadă care nicidecum nu poate fi pusă sub semnul influenţei Reformei, deoarece o precede. Este însă adevărat că, prin imboldul acesteia, cursul iniţial al scrierii în graiul poporului român capătă noi valenţe, concretizate într-un efort general depus pentru traducerea cărţilor bisericeşti, pentru tipărirea cărţilor populare, pentru înlocuirea slavonei din societatea românească, inclusiv din cancelaria domnească. Rezultatul este că, spre sfîrşitul secolului al XVI-lea, slavona intră în categoria limbilor moarte, menţinerea sa în continuare fiind datorată spiritului conservator al unor cercuri ecleziastice. Multe din tipăriturile celei de a doua părţi a secolului al XVI-lea, ale diaconului Coresi, vor susţine în mod practic virtuţile limbii române. Schimbările acestea în domeniul limbii demonstrează, printre altele, şi faptul că s-au ridicat la cultură noi pături sociale, pentru care formele şi dogmele vechi nu mai constituie o intangibilă sanctitate. Sub influenţa Reformei, în Transilvania apar o serie de scrieri, inclusiv muzicale, în limba germană şi maghiară. Astfel că, pe lîngă cronicile scrise în latină ale lui Ştefan Szamoskozi, Mihail Siegler, apar cronici în limbile maghiară şi germană, datorate lui Caspar Heltai, Hyeronimus Ostermayer şi alţii [3].

Nu este mai puţin adevărat că Reforma a afectat o parte a populaţiei româneşti, care s-a convertit la calvinism în Transilvania, iar în Moldova, prin Despot Vodă, se recunoaşte pentru un scurt interval luteranismul (1561). Reforma nu a prins rădăcini la români, şi mica parte a populaţiei convertite la noile doctrine religioase a înţeles că cei interesaţi în a se desprinde de ortodoxism erau regii şi principii străini care urmăreau deznaţionalizarea românilor. Contrareforma ortodoxă care a urmat a restabilit ordinile precedente, inclusiv oficierea sacră în slavonă. Pentru cimentarea tradiţiei româneşti, Lăpuşneanu ia o serie de măsuri energice. În acest context se înscrie celebra scrisoare a Voievodului adresată comunităţii româneşti de la Lvov (Lemberg), din 6 iulie 1558, prin care se cere trimiterea la Suceava a unor tineri destoinici care să înveţe rostul cîntării străbune : „Trimiteţi-ne patru diaconi tineri şi buni, şi noi îi vom învăţa cîntecul grecesc şi sîrbesc. După ce vor fi învăţat, îi vom trimite îndărăt, la voi. Trebuie să aibă numaidecît voci bune. Ni s-au trimis şi din Prezemsyl pentru a studia cîntările" [4]. Vom reveni asupra sensului multilateral conţinut în aceste rînduri ; deocamdată ne interesează faptul că muzica slavonă (în scrisoare „cîntecul grecesc şi sîrbesc") a fost considerată ca un factor de căpătîi în menţinerea conştiinţei româneşti. De altfel, oscilaţiile cauzate de acţiunile refor-

---

[1] Panaitescu, P. P. *Începuturile şi biruinţa scrisului în limba română.* Bucureşti, Ed. Academiei, 1965, p. 115.

[2] Ibidem, p. 117.

[3] Piru, Al. *Literatura română veche,* ed. II. Bucureşti, Editura pentru literatură, p. 30.

[4] *Documente privitoare la Istoria românilor.* Urmare la colecţiunea lui Eudoxiu de Hurmuzaki. Supl. II, vol. I. Documente culese de Ioan Bogdan, Bucureşti, 1893, p. 208.

matoare au avut, în perspectiva istorică, meritul de a deştepta interesul pentru limba română, care s-a impus definitiv în viaţa socială şi artistică. Introducerea scrierii române cirilice în cancelarii şi în repertoriul liturgic, tipărirea de cărţi religioase şi populare, traduceri sau originale, au exercitat o influenţă directă asupra cîntării bisericeşti. Confesiunea lui Coresi din Epilogul *Psaltirii* româneşti tipărite în 1570 avea semnificaţia unei proclamaţii cu rezonanţe puternice pe tărîm muzical : „Cu mila lui Dumnezeu, eu diaconul Coresi, dacă văzuiu că mai toate limbile (popoarele n.n.) au cuvîntul lui Dumnezeu în limba [lor] numai noi românii n-avăm, şi Hristos zise... cine citeşte să înţeleagă ; ...că întru biserică mai vrătos cinci cuvinte cu înţelesulu mieu să grăiescu ca şi alalţi să învaţu, decîtu întunerecu de cuvinte neînţelese într-alte limbi..." [1]

Mai putea fi posibilă menţinerea cîntării slavone sau greceşti în biserica românească atunci cînd o parte din slujbă se ţinea în graiul vorbit de popor ? Iată o întrebare care trebuie să fi frămîntat minţile multor oameni de cultură, muzicieni din acea epocă. Numai că lucrurile nu erau de loc simple. Pentru ca să se poată cînta în româneşte, se cerea mai întîi să se înlocuiască limba slavonă. În muzică, tălmăcirea nu se rezuma la transcrierea şi rostirea unui text într-o altă limbă. Trebuia modificate structuri melodice în aşa fel, încît să se realizeze corespondenţa perfectă sau cît mai adecvată între accentul tonic al muzicii şi accentul prozodiei. Or, această operaţiune necesita măiestrie, talent şi o anumită acumulare literară, care în secolul al XVI-lea abia se contura. Chiar dacă la unele biserici şi mănăstiri unii dascăli au luat acţiunea pe cont propriu, cîntînd unele condacuri şi axioane în limba credincioşilor, deocamdată nu se poate sesiza fenomenul de proporţie naţională al înlocuirii cîntării slavone prin cîntarea românească.

Rămîne evident că orientarea spre descoperirea valenţelor literare ale limbii române datează din faza istorică anterioară declanşării Reformei. Prin urmare, necesităţi superioare, de ordin interior, au stat la temelia interesului pentru afirmarea conştiinţei româneşti prin intermediul scrisului în limba maternă. Evenimentele protestante care au survenit au animat şi intensificat ritmul traducerii în fapt a acestor deziderate. Această observaţie se cuvine reţinută, pentru a demonstra că nu întîmplările din afară ne-au canalizat pe făgaşul valorificării limbii române, ci necesităţi interioare de afirmare, a căror acuitate se resimţea cu mult înainte.

Resorturile acestui imperativ au găsit, la sfîrşitul secolului al XVI-lea, în glorioasa figură a domnitorului Mihai Viteazul o desăvîrşită expresie : realizarea politică a nobilelor aspiraţii dintotdeauna, unirea celor trei provincii româneşti ! Moment crucial în istoria poporului nostru, Unirea, deşi de scurtă durată, a însemnat încununarea unui vechi deziderat, avînd o valoare simbolică. Cultura românească feudală a găsit în unire un puternic reazem pentru opţiunea unor întreprinderi menite să imprime trăsături comune artelor, în pofida particularităţilor locale. Unirea a dat un nou curs tendinţelor de armonizare a manifestărilor muzicale, de păstrare intactă a cîntecului românesc, popular şi bisericesc, pentru a triumfa faţă de neîncetata acţiune de eroziune la care erau supuse în permanenţă arta şi limba română. Arta românească, şi implicit muzica, nu numai că a rezistat şi că nu şi-a pierdut atributele, dar a ieşit întotdeauna fortificată, mai

[1] Ivaşcu, G. Op. cit., p. 103.

pregnantă şi mai originală, afirmîndu-şi din ce în ce mai puternic trăsăturile constitutive.

Renaşterea s-a manifestat pe teritoriul României cu deplină vigoare, punînd în evidenţă o artă bogată în manifestări şi semnificaţii. Muzica îşi etalează, cu adevărat pentru întîia oară, dreptul de a fi acreditată marelui filon european, prin afirmarea originalităţii robuste, a puterii de creaţie. Vom demonstra în paginile ce urmează multilateralitatea şi forţa muzicii secolelor XV—XVI din Ţara Românească, Moldova şi Transilvania, argument indiscutabil al vigurozităţii fenomenului Renaşterii de la noi.

CE SPUN SCRIERILE DE EPOCĂ DESPRE MUZICA ROMÂNEASCĂ ?

Ca şi în Apus, la noi s-a cîntat mult în evul mediu. Cum muzica este prin excelenţă o artă destinată auzului, nu tot ceea ce s-a interpretat a fost aşternut pe portativ. Dimpotrivă, se poate bănui că puţin din ceea ce s-a cîntat a beneficiat de spaţiu grafic. Mărturie edificatoare în acest sens sînt numeroasele descrieri cu caracter muzical strecurate în cronici, scrieri de epocă, scrisori. Deşi nu au forţa de convingere a notaţiei muzicale, totuşi asemenea relatări permit sesizarea unor aspecte structurale asupra muzicii noastre din secolele XV—XVI. Recurgem şi la sursele întocmite în secolul următor, dacă se referă la perioada care ne interesează direct. Aşadar, ce grăiesc aceste scrieri despre fenomenul muzical românesc ?

Două categorii de informaţii ne parvin prin intermediul izvoarelor literare. Prima se referă la repertoriul cîntecelor create de popor, care se îmbogăţeşte prin creaţii epice, evocînd figuri de eroi, domnitori, luptători, oglindind aspiraţiile de libertate ; totodată, sîntem informaţi cu privire la instrumentele muzicale de epocă. A doua priveşte muzica de curte sau rolul muzicii în viaţa socială medievală românească.

La curţile domneşti exista o tradiţie a cîntării de balade, o tradiţie rapsodică, ca la curţile lui Petru Aron (1451—1457), Ştefan cel Mare şi alţii. Cronicarul Nicolaie Costin, prezentîndu-l pe Matei Corvinul, scrie, în Predoslovia *Letopiseţului Ţării Moldovei de la zidirea lumii pînă la 1601,* că avea obiceiul de a porunci „...cîntăreţilor de a cînta în canoane faptele semenilor bine numiţi şi îndrăzneţi la războaiele cu turcii, în stihuri, scrise pe limba lor de moşie". Cuvîntul „canoane" trebuie înţeles nu în sensul muzical, ca formă contrapunctică, ci cîntarea după normele genului de baladă, respectîndu-se o anumită versificaţie. Cît priveşte „stihuri scrise pe limba lor de moşie", înseamnă că la curte erau rapsozi de diferite naţionalităţi. În acest context, probabil, Matei Corvin, avînd în vedere originea sa, avea şi cîntăreţ (sau cîntăreţi) român. Nicolaie Costin îşi dezvoltă ideea, arătînd că obiceiul interpretării baladelor era răspîndit. „Care obicei, şi în Italia, şi la turci, şi în Ţara Sîrbească, şi în alte ţări şi aicea în ţară la noi, vedem şi pînă astăzi la mesăli domnilor cîntînd lăutarii cîntecele domnilor trecuţi, cu nume bun şi cu laudă celor buni, iară cu ocară celor răi şi cumpliţi" [1].

---

[1] Costin, Nicolaie. *Letopiseţul Ţării Moldovei.* Bucureşti, 1942, p. 42.

La Fîntîna Gerului este una dintre cele mai vechi balade de curte, istoric axată pe un fapt narat într-o cronică contemporană, zdrobirea expediţiei turceşti din 1499, a lui Malcocioglu.

La curţile domneşti veneau rapsozi străini, îndeosebi guslari sîrbi. La curtea lui Petru Aron se menţionează diacul Gheorghe, sîrb de origine. Asemenea relaţii probabil au fost intensificate în timpul lui Neagoe Basarab şi Alexandru Lăpuşneanu, ale căror soţii erau de neam sîrbesc [1].

Din perioada secolului al XVI-lea datează unele balade de curte, ca *Mănăstirea Argeşului,* evocînd epopeea înălţării aşezămîntului episcopal de la Curtea de Argeş, balada *Radu Calomfirescu,* „zmeul Ţării Româneşti", identificat în Mircea Ciobanul, balada *Radu Vodă şi Drăgan,* despre moartea nedreaptă a lui Radu de la Afumaţi, balada *Oprişanul,* clădită pe conflictul dintre Mihnea Turcitul şi boieri. Haiducia este surprinsă în balada *Corbea,* ce se referă la epoca domniei lui Ştefăniţă, fiul lui Bogdan cel Orb [2]. Balada *Baba Novac* imortalizează figura căpitanului sîrb al lui Mihai Viteazul.

În ce limbă se cîntau aceste balade ? O asemenea întrebare l-a preocupat pe Nicolae Iorga, al cărui răspuns este revelator : „...desigur că româneşte, şi nu în limba Statului sau a Bisericii, în slavona rămasă totdeauna străină, cîntau *alăutarii, ziceau* faptele de vitejie care abea se îndepliniseră, cum nici cîntăreţii de la curtea panonică a lui Attila nu făceau hexametri latini" [3].

Încă din timpul lui Ştefan cel Mare avem indicaţii despre cîntecul cu semnificaţii patriotice. Cronicarul polonez Matei Strykowski, călătorind prin Ţările Române în 1574, a auzit un cîntec care proslăvea biruinţele lui Ştefan [4]. El subliniază obiceiul de a cultiva prin cîntec vitejia marilor demnitari, luptători neînfricaţi pentru libertate. Acelaşi cronicar ne furnizează preţioase date asupra instrumentelor muzicale : „...în Muntenia, în Transilvania, în Moldova... după cum mă încredinţai eu însumi... faptele oamenilor renumiţi sînt celebrate prin cîntece cu acompaniamentul vioarelor, alăutelor, cobzelor şi arfelor, căci poporul de jos se desfătează peste măsură ascultînd marile vitejii ale principilor şi voinicilor" [5].

Repertoriul epic din Transilvania a constituit obiectul unei colecţii de cîntece istorice, publicată la Cluj în 1554, într-o cronică rimată alcătuită de Tinódi Lantos Sebestien, intitulată *Historiis enek.* Din a doua parte a secolului

---

[1] Iorga, N. *Balada Populară românească.* Bucureşti, Tip. Neamul românesc, 1920, p. 16 ; Piru, Al. Op. cit., p. 26 şi 75.

[2] Piru, Al. Op. cit., p. 75—77.

[3] Iorga, N. Op. cit., p. 4.

[4] Hasdeu, B. P. *Extracte din cronica polonă-litvană a lui Matei Strykowski.* Archiva Istorică a României, Tomu II. Bucureşti 1865, Imprimeria Statului, p. 6 ; cf. Breazul. George. *Patrium carmen,* p. 26 : „Moldovenii şi Muntenii cântu despre ellu negreşitu în tote banchettele loru acompaniindu-se cu muzica alăutei. «Ştefanu, Ştefanu-Vodă ! Ştefanu, Ştefanu-Vodă ! bătea pe Turci, bătea pe Tătari, bătea pe Unguri, pe Galiţieni, pe Poloni»."
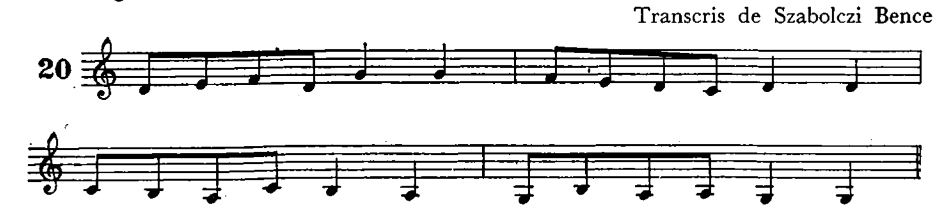
[5] Idem, ibidem, p. 6.

al XVI-lea cunoaştem un alt nume în domeniul artei interpretative, Mihai de la Moldova (Moldovai).

Rapsodul Tinódi Lantos (lăutarul) Sebestien trăieşte între anii 1505 (1510 ?) şi 1556 [1]. Venirea sa în Transilvania este pusă pe seama tentaţiei oferite de tipografia lui Hofgreff de a-i publica *Cronica*. Faptul s-a petrecut în anul 1554 [2]. Se crede că Tinódi era un muzician instruit, cunoştea latina. Avea domiciliul la Kosice, în Slovacia. Pentru meritele sale, dobîndite ca rapsod, a fost înnobilat. Diploma de înnobilare poartă şi semnătura lui Nicolaus Olahus „Arhiepiscopus Strigoniensis". Este o mărturie că umanistul de origine română nu era străin de viaţa muzicală. Iscusinţa lui Tinódi în interpretarea cîntecelor de vitejie, baladelor eroice, melodiilor satirice cu substrat contemporan era remarcabilă. Lucrarea vieţii sale rămîne colecţia tipărită la Cluj, avînd douăzeci şi cinci de cîntece [3]. De fapt, numai douăzeci şi trei de melodii, deoarece două au melodii comune, anterior indicate. *Cronica* îmbrăţişează trei sfere tematice. Prima redă fapte de arme din Transilvania, ca, de exemplu, *Istoria Transilvaniei* (cîntecul nr. 1), *Cum a murit Ştefan Lasonci la Timişoara* (nr. 4). A doua cuprinde istorii biblice şi fapte istorice : luptele cu turcii... bunăoară, *Cum s-a luptat regele David cu Goliat* (nr. 14), *Despre victoria Sultanului Soliman şi a Paşei Kazul* (nr. 17). A treia se referă la cîntece cu substrat satiric, didacticist, de felul : *Despre multe feluri de beţivi* (nr. 18), *Despre vătafii de curte şi chelneri* (nr. 24), *Învăţătură pentru căpeteniile de oaste* (nr. 16). Aşadar, fantezia lui Tinódi îşi găseşte temeiuri în aspecte istorice, precum şi în realitatea epocii sale.

Sub aspect muzical, Tinódi notează linia melodică vocală, în care se resimt intonaţii populare maghiare, ca şi biserieeşti. Că Tinódi a fost un muzician cult se desprinde din faptul că trădează principii specifice stilului muzical profesionist : major minorul, metrica pătrată, un anumit simţ european al conducerii ideii melodice [4]. Exemplificăm cele de mai sus prin *Istoria Transilvaniei*, Partea I, *Testamentul Regelui Ioan I* :

Transcris de Szabolczi Bence



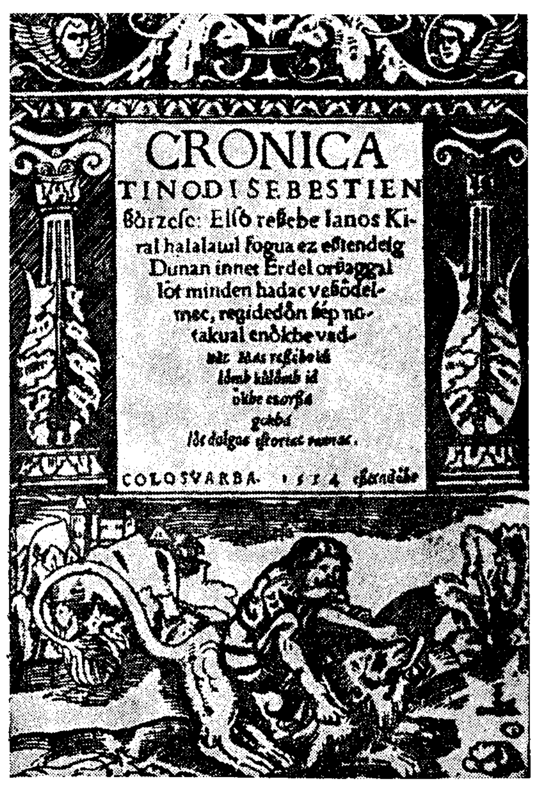
[1] Lakatos, Ştefan. *Cronica lui Sebastian Tinódi*, tipărită la Cluj în 1554. Dactilografiată, Bibl. Uniunii compozitorilor, 1965. De asemenea, Lakatos, Şt. *Vechi tipărituri muzicale la Cluj*. În : *Muzica*, an IV, nr. 11—12, 1954, p. 36.

[2] În tipografia lui Hofgreff a văzut lumina tiparului, în 1553, cartea de cîntece *Ének és könyvböl*.

[3] Titlul în traducerea lui Ştefan Lakatos, op. cit., p. 16 : „*Cronica* lui Tinódi Sebastian făcută : în partea întîia la moartea regelui său pînă la anul acesta de dincoace de Dunăre în ţara Ardealului, întîmplate toate războaie şi primejdii, pe rînd în frumoase cîntece cu glas puse. În altă parte în osebite vremuri şi anotimpuri întîmplate lucruri, istorii se află. Cluj în anul 1554".

[4] Ghircoiaşiu, R. Op. cit., p. 149.

Valoarea documentară a colecţiei lui Tinódi este incontestabilă, deşi au fost încercări de a minimaliza contribuţia sa [1]. Datorită ei se poate scruta orizontul melodic, tematica existentă în secolul al XVI-lea în epica din Transilvania. Or, acest fapt nu poate fi de mică importanţă, mai ales în perspectiva secolelor scurse.



CRONICA
TINODI SEBESTIEN
ßörzése: Elsö reßebe Ianos Ki-
ral halalawl fogua ez estendeig
Dunan innet Erdel orßaggal
löt minden hadac veßödel-
mec, regidedön ßép no-
takual enökbe vad-
...
COLOSVARBA. 1554

Coperta *Cronicii* lui S. Tinódi,
carte de cîntece publicată la Cluj în anul 1554

Despre Mihai de la Moldova (Moldovai) cunoaştem că a compus două cîntece bătrîneşti, din care au rămas doar versurile, păstrate într-un volum [2]. Poeziile au un pronunţat caracter autobiografic. Au fost scrise în 1588, şi sînt încărcate cu o amară descriere a vieţii autorului, care colindă prin diverse localităţi din Transilvania, Moldova, Slovacia, Ungaria. Tematica vădeşte aspiraţiile

---

[1] Liszt, Fr., în cartea *Les Bohemiens et de leur musique en Hongrie (Ţiganii şi muzica lor în Ungaria)*, Paris, 1859, îşi manifestă desconsiderarea faţă de cîntecele bătrîneşti ale lui Tinódi. Vezi şi Lakatos, St., op. cit., p. 30.

[2] Lakatos, Şt. Op. cit., p. 36. Volumul aparţine Bibliotecii universitare din Budapesta.

de fericire ale rapsodului, care şi-ar dori un cămin, căldură etc. Cele două cîntece ale lui Mihai de la Moldova sînt : *Cîntec bătrînesc* şi *Îndurare*. Acesta din urmă se pare că s-a intonat pe o veche melodie bisericească. Dacă ne ghidăm după sistemul de versificaţie, vom observa structura de opt silabe, caracteristică baladelor româneşti, în timp ce cîntecele epice maghiare preconizează versurile de 10—12 silabe. Din păcate, nu s-au păstrat mai multe creaţii ale lui Mihai de la Moldova. Nici melodiile celor două cîntece nu au supravieţuit, fapt care ne împiedică să le putem aprofunda. Oricum, scrierile poetice avînd un caracter narativ, fac posibilă consemnarea numelui lui Mihai de Moldova în cadrul filelor care alcătuiesc istoria muzicii din ţara noastră.

Balassa Balint (1551—1594), unul din cei mai talentaţi lirici maghiari ai acelui veac, trăind în captivitate în Transilvania, a cunoscut bine creaţia folclorică a românilor, învăţîndu-le şi limba. Atît de mult a îndrăgit melodiile româneşti, încît a compus pentru unele din ele versuri în limba maghiară [1]. Astfel, melodiile *Savu nu lasă-n casă fata* (sau *Să nu-mi lase-n casă fata)* şi *Fata română îşi plînge oile pierdute (Mioriţa ?)* au fost indicate de poet pentru a se cînta cu versuri de invenţie proprie [2].

Instrumentele muzicale, în special buciumele şi tobele, erau nelipsite din suita voievozilor români, atribuindu-li-se diferite funcţii în cadrul marilor campanii militare. Cu sunetele puternice, strălucitoare, ale buciumelor se deschideau ceremonii, se vestea sosirea înalţilor oaspeţi. Cum suna o asemenea muzică ? Greu de precizat. Posibil să fi avut un caracter solemn, eroic, subliniind fastul, caracterul oficial al momentului.

Relatările despre această categorie de muzică parvin din mai multe surse. Jean de Wavrin, în cronica sa (1445), descrie armatele româneşti plasate pe malul Dunării. Muzica lor militară sună din „...buciume şi trîmbiţe, dînd de veste astfel turcilor şi hoţilor că sînt treji“ [3].

Într-o scriere polonă din 1485, se relatează vizita lui Ştefan cel Mare făcută regelui polon. Cînd a descălecat Domnitorul Moldovei, au răsunat „...buciumii regali şi moldoveneşti“ [4]. Buciumele şi trîmbiţele au răsunat pe cîmpul de luptă în bătălia de la Podul Înalt din 1475 [5]. „Dobe şi trîmbiţe“ sînt atestate

---

[1] Lakatos, Şt., Merişescu, Gh. *Legături muzicale româno-maghiare de-a lungul veacurilor*. Filarmonica de Stat Cluj, 1957, p. 5—6.

[2] Lakatos, Şt. Merişescu, Gh. Op. cit., cf. ediţiei poeziilor „Balassa“ de Aron Szilágy, poeziile XXIX şi respectiv XXXV.

[3] Ionescu, Gion. *Istoria Bucureştilor*. Bucureşti, 1899, p. 534. Autorul român citează după *Anchiennes cronicques d'Engleterre,* vol. II. Paris, 1859 ; cf. Breazul, G. *Patrium carmen,* p. 45.

[4] „ipsius et Regiis clangentibus tubis“, în Hasdeu, B. Petriceicu. *Archiva Istorică a României,* vol. I, p. II, p. 23 şi 25 ; cf. Breazul, G. *Patrium carmen,* p. 24.

[5] „Ştefan Vodă tocmise puţini oameni despre lunca Bîrladului, ca să-i amăgească cu buciume şi trîmbiţe, dînd semn de războiu“ — Simion Dascălul. *Letopiseţul Ţării Moldovei pînă la Aron Vodă* ; după M. Kogălniceanu. *Cronicele României,* ed. II, 1872, Impr. Naţ. C. Rădulescu, Tom I, p. 160.

şi la curtea lui Ion Vodă cel Cumplit, în 1570[1]. Vom înţelege funcţionalitatea muzicii referindu-ne la intrarea în Alba-Iulia a lui Mihai Viteazul, care a fost însoţită de cîntecele unei formaţii instrumentale ce depăşeşte ceea ce cunoscusem anterior la alţi demnitari. Un cronicar, martor ocular al evenimentului, vorbeşte despre trompete, tobe, fluiere şi viori *(tubicines, tympana, tibia fistulare, citaraedi)* [2].

Dat fiind desele referiri la instrumentul popular bucium, se poate conchide că a fost foarte preţuit în epoca medievală. Această afirmaţie poate fi atestată şi de frescele Voroneţului, 1528, unde este zugrăvit buciumul şi un instrument cu coarde în mîinile lui David, un fel de cobză, probabil alăuta, care în limbaj universal ar putea însemna forma românească a luthului[3].

Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie..., monument al literaturii române în limba slavonă, redactat în ultimii ani ai vieţii Domnitorului Ţării Româneşti (1512—1521), conţine şi recomandări privind muzica: „Şi iarăşi se cuvine domnului să aibă la masa sa diferite timpane şi chitare (gusli n.n.) şi lire (ţevniţa) cu veselie... Iar voi dacă auziţi asemenea cîntări ademenindu-vă, nu se cuvine să vi se îndrepte mintea voastră către aceste cîntări sau pentru mulţimea jocurilor diferite care vin din multe locuri către voi, pentru faima voastră, pentru că omul acela care îşi îndreaptă gîndul său la cîntări şi jocuri cu toate cele asemănătoare, acela nu este desăvîrşit şi cuminte." [4]

Nicidecum, din acest citat, nu trebuie înţeles că Neagoe Basarab nu preţuieşte muzica. El atrage atenţia fiului său Teodosie, referindu-se la acele cîntece şi „jocuri" pe care le socoteşte ademenitoare. Împotriva lor îşi îndreaptă anatema.

Ce anume are în vedere Neagoe Basarab prin aceste „jocuri", adică dansuri dintr-alte ţări? Probabil, dansurile, baletele aflate la mare preţuire la curţile occidentale. Domnitorul Ţării Româneşti, fire pioasă, avînd o cultură bizantină, nu vede cu ochi buni divertismentele coregrafice cu participarea tuturor demnitarilor de la curte, inclusiv a suveranului. Consideră dansurile nedemne pentru un domnitor, drept lucruri inferioare, care compromit. Evident, o asemenea optică s-a dovedit a fi neconcordantă cu realitatea istorică. Dansurile de salon, de epocă, au pătruns masiv la curţile româneşti, contribuind la dezvoltarea muzicii instrumentale, a gustului estetic. Dansurile se integrau perfect în cadrul ospeţelor, pe care Nicolae Iorga le consideră „un fel de serbări naţionale" [5].

Cu referirile la dansuri din *Învăţăturile* lui Neagoe am intrat într-un nou domeniu. „Jocurile" sînt menţionate în mai multe surse. Pomenindu-se despre jocuri, în mod inevitabil avem în vedere şi instrumentiştii care le susţin muzical. Atunci cînd este vorba de ţara noastră, termenul pentru muzicanţii instrumentişti

---

[1] „Ci Ion Vodă, ca un om cu inimă mare ce era, să nu-şi blăznească inimile pentru Ieremia pârcălabul, care a viclenit pe Domnul său, aşa îndată a poruncit să dea în dobe şi în trîmbiţe semn de război" — Costin, Nicolae. *Domnia lui Ion Vodă*; după M. Kogălniceanu, op. cit., Apendice X, p. 463.

[2] *Monumenta Hungariae Historica,* Script. XXVIII, Stephani Szamosközi. *Rerum Transylvanarum...*, Budapest, 1876, p. 349; cf. Breazul, G. op. cit., p. 19—20.

[3] Ghircoiaşiu, R. Op. cit., p. 145.

[4] După *Cronicile Slavo-Române,* ediţie revăzută şi completată de P. P. Panaitescu. Bucureşti, Ed. Academiei, 1959, p. 279.

[5] Iorga, N. *Balada populară românească,* op. cit., p. 3.

(care pot cînta şi vocal) este acela de lăutar, probabil cuvînt ce provine de la alăută, de la luth. Astfel încît din această fază medievală datează referirile neechivoce la adresa lăutarilor.

În povestirea de la 1415, *Călătoria lui Mazaris în iad,* printre altele, se spune că Arghiropol, cîntăreţ bizantin, a fost la curtea valahă, de unde s-a întors cu multă avere. La îndemnul lui a pornit spre ţara noastră şi un şef de orchestră, dar n-a mai ajuns, deoarece s-a înecat [1]. Se confirmă astfel că la curţile voievodale se angajau muzicanţi străini. Ce fel de „şef de orchestră" ar fi putut veni la 1415 din Constantinopol ?

Stoica Ludescu, descriind sărbătoarea Paştilor din timpul lui Vlad Ţepeş (1456—1462), arată că orăşenii erau cu toţii „la ospeţe, iar cei tineri la hore..." [2]

Azarie, în cronica putneană de la 1359—1457, vorbind despre Bogdan, fiul lui Alexandru Lăpuşneanu, arată că era „învăţat în cărţi" şi că îi plăceau măscăricii [3].

Într-un act de vînzare din 1570, din epoca lui Bogdan Vodă, se menţionează, printre alţii, „Stoica alăutar... Ruste, alăutar" [4].

La încoronarea lui Rudolf în 1572, poetul Balassa Balint dansează „jocul păcurăresc" Căluşarul [5].

Poetul german de limbă latină I. Sommer, profesor la Şcoala de la Cotnari (1562—1563), în *Elegiae XV De Clade Moldaviae,* respectiv Elegia I, arată că în zilele de sărbătoare românii aveau „hore". În Elegia a II-a, arată că tinerii îl omagiază pe voievod prin „cîntec din fluier". La Bobotează, Elegia a IV-a, oamenii merg la rîu „cu cîntece" [6]. Din *Letopiseţul* lui Grigore Ureche, aflăm că nunta lui Vlad Vodă a fost făcută de unchiul său Petru Vodă (Şchiopul), 1587 „cu multă cheltuială şi jocuri... cu multe veselii şi giocuri" [7]. De remarcat deosebirea pe care o face M. Kogălniceanu în transcrierea vechilor texte, păstrînd fidel sensurile originale : „jocuri" şi „giocuri". Un cuvînt dintre acestea însemna ceea ce înţelegem prin jocuri — dansuri. Despre acelaşi domnitor scrie şi Dorotei al Monembaziei, autorul unui vestit cronograf grecesc, spunînd că prin 1588 domnitorul „...iubea mult pe cîntăreţi şi avea un cîntăreţ renumit pentru arta sa" [8]. Pe linia preţuirii muzicii merge şi Aron Vodă (Tiranul), care, cu întreruperi, a stat pe tronul Moldovei între 1591 şi 1595. Gr. Ureche îl con-

---

[1] Panaitescu, P. P. *Mircea cel Bătrîn.* Bucureşti, Casa Şcoalelor, p. 175.

[2] Laurian, Treboniu, A. *Magazin Istoric pentru Dacia.* Bucureşti, Tip. Col. Naş., 1847, Tom IV, p. 233 ; cf. Dumitraşcu, Domnica. *Muzica în cronicile româneşti,* ex. dactilografiat, p. 38.

[3] Kogălniceanu, M. *Cronicile Românilor,* op. cit., p. 223.

[4] Breazul, G. *Istoria muzicii româneşti,* op. cit., p. 33.

[5] Breazul, G. *Patrium Carmen,* p. 21, citează după *Historia Regni Hungaria...* a Nicolao Isthvanio, Viennae, MDCCLVIII, p. 326.

[6] Bârsănescu, Şt. *Pagini nescrise din Istoria culturii româneşti.* Bucureşti, Ed. Academiei, 1971, p. 203—204.

[7] Kogălniceanu, M. Op. cit., p. 237.

[8] Piru, Al. Op. cit., p. 75.

damnă deoarece „...nu se sătura de... jucat, de cimpoiaşi, pre care îi ţinea de măscărici“ [1].

Documentele relevă prezenţa dansurilor noastre păstoreşti sau a unor forme derivate la curţile europene. Cronicarul Istvanffi Miklos descrie un dans păstoresc în cadrul manifestărilor prilejuite de încoronarea regelui Rudolf, la Bratislava, în anul 1572 [2], presupus a fi de origine română. Dansul acesta pare că s-a impus la Bratislava, deoarece un an mai tîrziu îl semnalează şi elenistul Ştefan Gerlach [3]. Evident, asupra originii exacte a acestui dans păstoresc există temeiuri pentru controverse. Necunoscînd muzica, nu se poate stabili apartenenţa sa naţională. Se poate crede că îşi are obîrşia în repertoriul ancestral românesc, răspîndindu-se în Polonia, Moravia, Ungaria, Balcani, Ucraina, o dată cu masivele migrări de păstori români care au avut loc în decursul timpurilor. Pînă astăzi, în aceste locuri se păstrează elemente muzicale care trădează apartenenţa la cultura noastră, în timp ce limba pe care o vorbesc nu prezintă aceleaşi afinităţi, fiind de cele mai multe ori abandonată [4].

Ne oprim aici cu citatele, deoarece riscăm să pulverizăm trăsăturile generale. Rezultă clar din cele prezentate că scrierile oferă numeroase informaţii, care, alăturate, creează un tablou destul de bogat al manifestărilor muzicale şi al elementelor componente ale acestora. Sînt preţuiţi muzicienii, lăutarii ; dansurile erau, în general, introduse în viaţa socială, mai mult, se fac referiri directe la horă şi căluşar (jocul păcurăresc). Din păcate, nu putem reconstitui muzica reală legată de datele menţionate. Adevărul este că mărturii similare, mai ales asupra instrumentelor, se întîlnesc adeseori în diferitele traduceri de texte bisericeşti, ceea ce ar putea constitui o pîrghie în elucidarea muzicii perioadei feudale. De asemenea, în linii mari, respectivele scrieri, manuscrise şi tipărituri nu aduc date inedite. Sînt aceleaşi instrumente şi invocaţii cu sens muzical redate eventual cu cuvinte diferite. Nu o dată termenii folosiţi pentru a transcrie un anumit pasaj dintr-un psalm diferă de la copist la copist, de la autor la autor, ceea ce ne îndreptăţeşte să conchidem că, fiind istorici sau literaţi, aceştia nu stăpîneau noţiunile muzicale. De aici unele confuzii, impreciziuni [5]. Cu toate acestea, textele vechi continuă să reprezinte o valoroasă sursă de informare muzicologică.

Aşadar, izvoarele scrise despre muzica Ţărilor Române din secolele XV—XVI susţin o mişcare muzicală relativ bogată şi variată. Factorul românesc se conturează în balade, într-un repertoriu ce susţine interesul pentru dansuri, pentru muzicienii anonimi ai curţilor şi tîrgurilor, al căror rol la progresul artei sonore a fost enorm. Urmează să completăm orizontul muzicii medievale prin aprofundarea celor două domenii fundamentale : muzica sacră şi cea profesionistă de tip clasic.

---

[1] Ureche, Gr. *Domnii ţării Moldovei şi viaţa lor.* În : Kogălniceanu, M. Op. cit., p. 238.

[2] Ghircoiaşiu, R. *Contribuţii la istoria muzicii româneşti,* op. cit., p. 187.

[3] Ibidem.

[4] Asupra acestei chestiuni a se vedea Drăgoi, S. *O lună petrecută în Republica Cehoslovacă.* În : *Muzica,* Bucureşti, An VI, nr. 3, 1956, p. 22.

[5] Semnalate de : Breazul, G. *Patrium Carmen,* p. 67—71 ; Bobulescu, C. *Muzica în Muntenia.* În : *Muzica românească de azi.* Bucureşti, 1939, p. 606—608 ; Ghenea, C. op. cit., p. 48—57, întreprinde o comparaţie a termenilor muzicali din diferite izvoare.

MUZICA ÎN „SEPTEM ARTES LIBERALES"

Vorbind despre muzică şi învăţămîntul medieval, devine necesară delimitarea între învăţămîntul umanist general, în care un loc de frunte era atribuit muzicii, şi învăţămîntul muzical religios propriu-zis. Delimitarea nu este uşor de trasat, deoarece procesul instructiv nu era într-atît de perfectat şi de diferenţiat, încît să înlesnească aşa ceva. Apoi, se poate crede că în secolele XV—XVI existau şcoli muzicale ? Şi totuşi, diferenţierile sînt posibile. Într-un fel se înfăţişează profilul unei şcoli latine sau al unui gimnaziu, şi într-alt fel al unei şcoli mănăstireşti. Scopul urmărit într-o şcoală latină era acela de a oferi cunoştinţele generale, de a forma cetăţeni instruiţi, capabili să scrie, să citească, să socotească etc., în timp ce o şcoală mănăstirească viza formarea de dascăli şi cîntăreţi bisericeşti. În funcţie de aceste delimitări reiese şi profunzimea predării cunoştinţelor muzicale.

Faţă de ştiinţa gramaticii şi muzicii, care definea cele două discipline fundamentale ale învăţămîntului anterior secolului al XV-lea, se produce o lărgire a orizontului, prin includerea de noi discipline. Atît în *quadrivium,* cît şi în cadrul „celor şapte arte libere", muzica era un obiect de predare fundamental. În manuscrisul lui Eustatie Protopsaltul de la Putna, din 1511, apare o criptogramă decorativă indicînd autorul şi *quadrivium*-ul : gramatica, muzica, retorica şi filtele (arta criptografică) [1]. „Gramatica" nu era ceea ce înţelegem noi prin această disciplină, ci teoria muzicii bizantine. „Muzica" era cîntarea propriu-zisă, adică actul interpretării. „Retorica" viza meşteşugul rostirii cazaniilor. În sfîrşit, „filtele" — scrierea cifrată.

A cînta, a cunoaşte unele din secretele acestei arte echivala cu dobîndirea unei viziuni estetice, a unei posibilităţi de apropiere a valorilor artistice create de spiritul uman. Muzica era nelipsită din formele speciale de educaţie, ca bunăoară cea cavalerească. Unui nobil, unui fiu de boier i se cerea, între altele, să dispună de maniere alese, iar în ocazii festive să-şi etaleze talentul poetic, muzical.

Confirmările cele mai grăitoare în sprijinul existenţei unei pregătiri înalte le constituie numele unor cărturari iluştri ridicaţi sau care au trăit pe meleagurile noastre, unii făcîndu-şi educaţia în străinătate : Grigore Ţamblac, Nicolaus Olahus, Gavril Uric, Iohannes Honterus, Laţcu din Măţeşti, Sebestien Tinódi, Ion Sommer. Aceste nume sînt luate la întîmplare, ceea ce înseamnă că lista ar putea fi lărgită. Vasta erudiţie, stăpînirea perfectă a mai multor limbi, mai frecvent româna, greaca, latina, slavona, germana, ungara, posedarea unei extraordinar de frumoase arte a scrisului (cu litere de tipar, unciale) sînt atributele esenţiale ale cărturarului medieval din ţările noastre.

Despre muzica în cadrul celor „şapte arte libere" şi animatorii ei nu posedăm dovezi prea concrete. Deţinem o mărturie ce valorează enorm pentru indicarea nivelului muzicanţilor din Moldova, probabil a unui renumit profesor. „Magister Nicolaus de Moldavia, se spune în *Acta scriptores rerum Hungaricarum,* în anul 1425 a participat la examinarea unui tînăr pentru ocuparea unui

---

[1] Ghenea, Cristian. *Concepţii renascentiste despre muzică.* În : *Muzica,* Bucureşti, An XVIII, nr. 2, 1968, p. 30.

post de cantor la Feldioara" [1]. Deşi laconică, preţioasa informaţie lasă să întrevedem multiple aspecte. Termenul de „cantor" nu este suficient de clar, deoarece nu spune dacă este vorba de biserică ortodoxă sau catolică. Fiind vorba de o sursă în latină, n-ar fi exclus ca prin „cantor" să se aibă în vedere sensul nostru de cîntăreţ de strană, de altfel adoptat ca atare în unele părţi ale Transilvaniei pentru bisericile româneşti. Dacă aşa stau lucrurile, este curios de ce a fost nevoie pentru ocuparea unui post de cantor să se facă examen şi să se invite un specialist atît de departe. Pentru dascăli nu cunoaştem mărturii că s-ar fi organizat concursuri. Cea mai plauzibilă interpretare este că autorul a avut în vedere un cantor catolic. În anul examinării, cantorul trebuia să fie un bun muzician, să cunoască notaţia neumatică. Nu e exclus ca acest cantor să fi fost şi organist.

Anul examenului coroborat cu anul 1429, cînd, se ştie, la Feldioara a fost angajat ca organist Johannes Teutonicus [2], pare să indice o anumită înlănţuire dacă nu chiar o coincidenţă. În fond, construcţia orgii nu a fost terminată în anul 1425 (?). Ea a durat cîţiva ani. Nu pare neverosimilă încercarea notabilităţilor Feldioarei de a ţine mai multe concursuri pînă li s-a prezentat un candidat competent [3].

Or, pentru a examina candidatul care să îndeplinească aceste condiţii, în primul rînd pe cea de organist, era necesar ca examinatorul să aibă autoritate, să fie un autentic „magister", profesor în şcoală latină, un bun muzician, poate tot un organist. Acesta a fost găsit în Moldova. Înseamnă că în Moldova erau centre muzicale renumite, în care se cultiva muzica gregoriană ? În ce localitate s-a aflat acest centru ? Nu putem şti. Posibil la Baia [4]. Incontestabil este însă faptul că muzicianul activează în Moldova, în domeniul muzicii de factură apuseană [5].

Muzica în *„septem artes liberales"* era de fapt cîntarea unor melodii, a unor piese vocale. Învăţămîntul muzical din acea vreme preconiza însuşirea unor cîntece, şi nu regulile teoretice. Poate în unele forme de învăţămînt cu o tradiţie, sau cu un profil special, să se fi predat grafia muzicală.

Iohannes Honterus, receptiv la necesităţile epocii, acordă muzicii în cadrul gimnaziului din Braşov un loc important. Profesorul de muzică, repectiv cantorul, era obligat ca în prima oră să „exerseze muzica", să cînte cu elevii : *„...cantor hora prima quotidie exerceat musicam"* [6]. Că arta sunetelor se bucura de preţuire

---

[1] Cf. Bârsănescu, St. op. cit., p. 139 ; *Acta scriptores rerum...*, vol. I. p. 326.

[2] Bickerich, Victor. *Muzica de orgă în România.* În : *Studii de muzicologie,* vol. II. Bucureşti, Ed. muzicală, 1966, p. 211.

[3] Ghenea, C. C., în *Creaţii muzicale din veacurile trecute, Muzica,* an XIV, 1964. nr. 5—6, p. 63, afirmă, fără să indice sursele, că Nicolaus a fost chemat pentru a-l verifica pe Johannes din Feldioara la 19 octombrie 1429.

[4] Bârsănescu, Şt. Op. cit., p. 141.

[5] Cît priveşte prezenţa la Suceava a italianului Baptista de Vesentino, *„magister in diversis artibus"* atestat printr-o inscripţie funerară din 1512, se pare că nu are o legătură cu muzica, nici cu educaţia. Şt. Bârsănescu, în op. cit., p. 217, susţine că „era un maestru, un om priceput în mai multe meserii, iar nu un magister, un profesor".

[6] Hajek, E. *Die Musik.* Kronstadt, Klingsor Verlag, 1927, p. 17 ; cf. Teutsch, Fr. Siebenb. sachs. Schulordnungen, 1, 7.

rezultă şi din consideraţia acordată profesorului de muzică, al cărui loc în ierarhia gimnaziului era imediat după director. Muzica, pe atunci, se afla mai presus decît celelalte discipline. Cantorul şcolar avea în plus faţă de atribuţiile profesorale obligaţia de a veghea asupra repertoriului neşcolar al elevilor, îngrijindu-se ca aceştia să cînte doar cu melodii pioase, nefrivole [1].

La Braşov au funcţionat şcoli importante. La Schei datează o şcoală din 1495, un centru de învăţătură pentru românii transilvăneni, care a avut un cuvînt decisiv în publicarea şi traducerea unui mare număr de volume religioase, literare, filosofice.

La „*Schola coronensis*" de la Braşov, avînd două grade, *trivium* şi *quadrivium*, gimnaziul săsesc, muzica s-a predat de aşa manieră, încît elevii să-şi însuşească un repertoriu de cîntece de înaltă factură profesională. Ce altceva decît cele afirmate rezultă din monumentala colecţie întocmită de Iohannes Honterus (1498—1549), intitulată *Odae cum Harmoniis ex diversis Poetis in usum Ludi literarij Coronensis decerptae* (Ode cu armonii — corale — din diferiţi poeţi,



Pagina de titlu a culegerii *Odae cum harmoniis*, atribuită lui J. Honterus, ed. II, 1562, Braşov.

[1] Hajek, E. Op. cit., p. 17.

întocmite pentru uzul şcolii literare braşovene), tipărită la Braşov în anul 1548, iar a doua ediţie în 1562 ? [1]

Colecţia de piese corale a lui Honterus apare ca o ilustră reflectare a concepţiilor renascentiste de a reînvia clasicismul antic, spre a se ajunge la o exprimare descătuşată de concepţiile ascetice medievale, în care trăirile să găsească forme cît mai libere de expresie. Drumul spre redarea nemijlocită a ideilor îl reprezintă structura metrului antic de la care porneşte ritmul muzical. Elocvenţa metrului antic turnată în versurile poeţilor antici latini Horaţiu, Virgiliu, Marţial, Prudenţiu, Lactantiu, Boeţiu, Borbonius şi Gundelius constituia alfa şi omega raţiunii instructive. Muzica era chemată să sprijine acest curent, fapt pentru care, conform unei concepţii metodologice riguroase, piesele corale ce alcătuiau repertoriul muzical al şcolii lui Honterus, înfiinţată în anul 1543 [2], erau orînduite de o asemenea manieră, încît să corespundă teoriei şi metricii latine, precum şi caracterului expresiei (eroic, elegiac), urmărindu-se o anumită sferă emoţională în cadrul unui sistem prozodic. Structurile sînt complexe, după cum rezultă din cîteva exemple : *Saphicum Dicolon, Saphicum aliud, Gliconium Choriambicum Dicolon, Gliconium ec aliud Dicolon, Pholetium Hendecasyllabum, Iambicum dimetrum, Iambicum trimetrum, Trohaicum Dicolon, Anapesticum* etc.

Odae cum Harmoniis se înscrie pe linia lucrărilor indicate de către umanistul Konrad Celtis de la Viena, care i-a sugerat elevului său Petrus Tritonius crearea unor coruri pe versurile poeţilor antici, pornind de la ritmul scandării prozodice, ceea ce acesta şi face în 1507 [3]. Îi urmează, de exemplu, M. Agricola (1512), Michael (1526), Ludwig Senfl (1534), Paul Hofhaimer (1539), Glarean (1547, în Dodecachordon). Aşadar, colecţia lui Honterus este contemporană (desigur în sens mai larg) cu aceste încercări, mergînd în bună măsură pe urmele lui Tritonius, din care preia unele piese [4]. Cu aceste strădanii, Honterus ia contact în anii studiilor la Viena şi în anii şederii la Cracovia, un puternic centru cultural de tip umanist. Şi aici era bine cunoscută lucrarea lui Tritonius, dovadă manuscrisul *Carmen Saphicum* din biblioteca Jagelonilor, care nu este altul decît o melopee din Tritonius, prezentă şi în *Odae cum Harmoniis,* prin prima piesă, o urare, o colindă.

„Odele" lui Honterus sînt piese corale, în număr de 21 [5] pe patru voci, discant, tenor, alt şi bas, după sistemul german *chor buchsistem,* conform căruia

---

[1] Vezi studiul, Ghircoiaşiu, Romeo. *O colecţie de piese corale din secolul XVI.* În : *Muzica,* Bucureşti, An X, nr. 10, 1960, p. 22.

[2] Prima şcoală germană la Braşov e menţionată în 1388, în Seraphim, W. *Kronstädter Schullen vor der Reformation.* Archiv des Vereines für Siebenbürgische Sendeskunde, p. 757 ; cf. Zinveliu, G. *Studii pentru o monografie muzicală a oraşului Braşov.* Exemplar dactilografiat, 1970, p. 1.

[3] Ghircoiaşiu, R. Op. cit., p. 23. Titlul lucrării lui P. Tritonius : *Melopaeae sive harmoniae tetracentias super XXII genera carminum heroicum, Elegiacorum, Lyricorum et eclesiasticum hymnorum per Petrus Tritonium et alios doctos sodalitatis Litterariaes nostrae musicos.*

[4] Idem, p. 23.

[5] La bibl. Bisericii Evanghelice din Sibiu se află un exemplar, ediţia II. Sînt 32 de pagini, pe fiecare fiind scrisă cîte o odă. Opt pagini de la început şi trei de la sfîrşit au portative goale. De aici, numărul de 21 de ode. Vezi, Ghircoiaşiu, R., op. cit., p. 26.

vocile nu sînt suprapuse, măsură de măsură ; partidele vocale apar înşirate integral, în ordinea enunţată.

Autorii muzicali nu au fost nominalizaţi. Doar piesele nr. 2 — *Ut queant laxis,* nr. 7 — *Maecenas atavis* şi nr. 16 — *Vitam quae faciam* sînt preluate din Tritonius. Piesa nr. 5 — *Sic te diva potens* pare a fi preluată din *Dodecachordonul* lui Glarean [1].

Să nu părăsim teritoriul didactic înainte de a desprinde cîteva concluzii. Prin *Odae cum Harmoniis* se poate demonstra că muzica nu era un obiect oarecare de predare. Muzica servea scopului pedagogic, de vreme ce şcolarii, prin cîntec, memorau structurile metrice ale prozodiei latine. Corurile, deşi simple ca factură, erau armonice, pe patru voci. Înseamnă că stadiul muzical al Braşovului, al şcolarilor, nu mai era modest. Prin repertoriu şcolar de cîntece aşa cum ni-l înfăţişează Honterus, muzica din Transilvania păşeşte în contemporaneitatea epocii sale, permiţîndu-i-se stabilirea unor puncte de referinţă de aceeaşi natură din ţări avansate în domeniul culturii. În fine, învăţînd să cînte asemenea piese corale, elevii le prezentau în public, după cum ne arată o menţiune a regulamentului Liceului „Honterus" din 1543 [2], care stipulează obligativitatea susţinerii anuale a două piese teatrale (două serbări cu muzică). În acest fel, liceenii impulsionau viaţa culturală a Braşovului. Dacă adăugăm la aceasta că biblioteca liceului (respectiv gimnaziului) din Braşov poseda o mulţime de cărţi şi partituri muzicale de mare autoritate, vom avea o imagine mai completă asupra muzicii din cadrul învăţămîntului. Demn de notat este că în patrimoniul bibliotecii, potrivit catalogului din 1575 [3], figurau titluri ca : *Thesaurus Musicus, Opus Musicum, Orlandi Mutetae, Aliquot Hymni, Adrian Wilaerti Mutetae, Tomi psalmorum.* Dacă dispariţia acestor volume pune stavile asupra unor aserţiuni referitoare la conţinutul lor în profunzime, numele compozitorilor Orlando di Lasso şi Adrian Willaert, prezenţi prin motete, ne dau măsura exactă a seriozităţii şi gradului avansat în care se preda muzica, prin metoda cîntării celor mai mari, mai inovatori şi, implicit, dificili ca tehnică vocală compozitori din acea epocă.

ŞCOALA DE LA PUTNA

Dubla polaritate a învăţămîntului din Ţările Române se oglindeşte în predarea muzicii. Muzica bizantină şi muzica mensurală îşi dispută zonele de influenţă. Fără îndoială că ponderea masivă revine muzicii bizantine, nelipsită din şcolile dascălilor, şcolile de slavonie sau şcolile mănăstireşti, de fapt acele aşezăminte din care a pornit făclia culturală a poporului român, unde s-au plămădit psaltirile şi letopiseţele. Şcolile din acea vreme urmăreau transmiterea cunoştin-

---

[1] Ghircoiaşiu, R. Op. cit., p. 25; apud Szabolcsi, Bence. *Die matrische Odensammlung des Joh. Honterus.* În : *Zeitschrift für Musikwissenschaft,* 1931, 6, 338.

[2] Dücke, J. *Geschichte des Kronstädter Gymnasiums.* Kronstadt, 1845, cf. Ghircoiaşiu, R., op. cit., p. 24.

[3] Zinveliu, G. Op. cit., p. 2. Titlul catalogului : *„Volumina musica scholae nostrae usuique publico dicata atque consecrata",* în Gross, Iulius. *„Zur ältesten Geschichte der Kronstädter Gymnasialbibliothek".* Hermannstadt, ed. Krafft, 1888.

ţelor legate explicit de scriere şi citire. Natural, pe lîngă aceasta, diferind de la un loc la altul, mai erau predate cunoştinţe din alte domenii. Muzica constituia disciplina fundamentală. De ce ? Pentru că dascălii de biserică, elevii şcolilor mănăstireşti trebuia să cunoască semnele muzicale bizantine pentru a putea face faţă numeroaselor cîntări ce se foloseau în decursul anului în ritualul sacru.

Cîntarea presupune scriere şi citire, atît propriu-zisă, literară, cît şi muzicală. Cum în bisericile româneşti limbile oficiale erau slavona şi greaca, apare de la sine înţeles că predarea muzicii însuma de fapt totul, fiind o materie complexă. Mai departe, continuînd raţionamentul, în conţinutul cîntărilor erau cuprinse date teologice, istorice, filosofice, astronomice, astfel că elevii, prin intermediul muzicii, dobîndeau cunoştinţe multilaterale.

În secolul al XVI-lea, predarea muzicii nu mai putea fi acceptată în mod empiric, după auz, dascălul fredonînd o melodie pe care învăţăceii să o reţină. Era absolută nevoie de o anumită metodă de predare, de o sistematizare a materiei, de o succesiune logică a temelor, în aşa fel, încît, treptat, elevul să poată pătrunde în lumea notelor, intervalelor, formulelor şi modurilor muzicale bizantine. Nu metoda empirică, ci metoda sintetică a guvernat desfăşurarea procesului instructiv muzical, proces extrem de complex.

Sînt date despre existenţa şcolilor în multe mănăstiri. Am cita cîteva : Tismana, Cozia, Govora, Periş, Moisei, Suceava, Bistriţa. Faima unora dintre şcolile mănăstireşti a depăşit hotarele ţării, concludentă fiind scrisoarea citată deja a lui Alexandru Lăpuşneanu, din care reiese că tineri din alte ţări veneau să înveţe cîntările bizantine la noi.

Cea mai însemnată şcoală de cîntări, după cercetările întreprinse pînă în prezent [1], a fost Şcoala de la Putna. Se pare că şcoala înfloritoare de la Putna urmează pe cea existentă anterior la Mănăstirea Neamţ, de unde vine Ioasaf, primul stareţ. Nu credem că este potrivit să facem ierarhizări în acest sector, deoarece nu cunoaştem suficient datele problemei şcolilor muzicale mănăstireşti. Apoi, ascensiunea unei şcoli datorită personalităţilor care o reprezintă nu înseamnă eliminarea alteia. Şcoli de muzică au existat concomitent în mai multe localităţi. Ocupîndu-ne de Şcoala de la Putna, trebuie s-o privim într-o dublă ipostază : primo, ca pe o şcoală în sensul exact al cuvîntului, în care s-au ţinut cursuri, s-au predat cunoştinţe muzicale, şi secundo, ca pe o şcoală muzicală de interpretare şi creaţie, unde, chiar dacă nu s-au transmis reguli de alcătuirea cîntărilor (deşi n-ar fi exclus), au activat mai mulţi creatori, ceea ce lasă să se întrevadă comuniunea unor principii de structurare componistică.

Ca şcoală, în sensul strict al cuvîntului, de profil mediu, aşezămîntul de la Mănăstirea Putna a avut o perioadă strălucită între anii 1490 şi 1585. Aceste

[1] Breazul, G. *Învăţămîntul muzical în Principatele româneşti.* În : *Anuarul Conservatorului de muzică şi artă dramatică din Bucureşti, 1941—1942,* apărut sub îngrijirea lui M. Jora. Bucureşti, Imprimeria tiparului universitar ; republicat în : *Pagini din istoria muzicii româneşti,* ediţie îngrijită de Gh. Firca. Bucureşti, Ed. muzicală, 1970 ; Pava, R. *Cartea de cîntece a lui Eustatie de la Putna.* În : *Studii şi materiale de istorie medie,* vol. V, 1962, p. 335—347 ; Ciobanu, Gh. *Şcoala muzicală de la Putna.* În : *Muzica,* Bucureşti, An XVI, nr. 9, 1966, p. 14—20 ; Panţîru, Gr. *Şcoala muzicală de la Putna.* În : *Studii de muzicologie,* vol. VI. Bucureşti, Ed. muzicală, 1970, p. 29—67 ; Bârsănescu, Şt. *Şcoala de la Mănăstirea Putna,* în op. cit., p. 235—244.

granițe calendaristice nu înseamnă că anterior sau posterior nu ar mai fi dăinuit o asemenea instituție. Se știe că după sfințirea mănăstirii, ctitorie a lui Ștefan cel Mare, în anul 1470 a ființat o școală „a grămăticului", de citeți și copiști. În chiliile putnene au fost scrise numeroase lucrări — *Letopisețul Putna I* și *II*, precum și impresionante volume muzicale. Figurile cele mai importante ale școlii de învățămînt de la Putna sînt trei : Eustatie, Antonie și Lucaci [1]. Nu se poate admite însă că timp de aproape un secol doar aceste personalități au susținut instruirea muzicală. Dintre autorii manuscriselor putnene, să extragem pe cei care au activat în alte părți, și să reținem doar pe acei care, probabil, au trăit la Putna. Lista s-ar putea completa cu : Ioasaf, Paisie, Antim, Ștefan, Loghin. Cercetările ulterioare vor aduce noi precizări, punînd în evidență maturitatea predării muzicii. În această privință, avem o certitudine : manuscrisul din secolul al XVI-lea intitulat *Expunere despre știința artei muzicale bisericești*, considerat „cea dintîi metodică folosită în școala românească [2].

Din concepția acestei lucrări teoretice, se observă o riguroasă ținută pedagogică prin felul gradat în care se predau noțiunile muzicale. Se începe cu descrierea semnelor, numele tonurilor, valorile de durată, intensitate, modurile (glasurile). Fiecare element teoretic este însoțit de exerciții practice, ajungîndu-se să se intoneze pe diferite glasuri. Autorul anonim pretinde viitorului dascăl voce clară și penetrantă. Învățarea muzicii are la bază o argumentare teologică — numai cîntarea frumoasă place Domnului — piesele muzicale studiate (și cîntate în biserică) sînt operele unor iscusiți maeștri care pretind o aleasă interpretare și dăruire. Nu lipsesc nici diferitele indicații practice asupra cîntărilor ce se execută în diferite sărbători. De altfel, apendicele manuscrisului de limbă greacă are un *Anastasimatar*, o colecție de cîntări.

Școala de la Putna are o mare importanță artistică și istorică, deoarece a reușit să iradieze învățătura ei, s-o propage nu numai în țară, dar și peste hotare. Școala de la Putna se aseamănă cu un pisc înalt nu numai pentru că a inițiat în tainele cîntării numeroși discipoli, ci și pentru că a zămislit un stil melodic propriu. Ce altceva dacă nu forță de creație denotă reprezentanții săi atunci cînd impun în cultura bizantină o modalitate de cîntare, un stil, care va fi cunoscut sub denumirea de *putnevski, putevoi* ?

Asupra acestui aspect, în paginile următoare.

MUZICA BIZANTINĂ PE FĂGAȘ AUTOHTON

Muzica bizantină își etalează trăsăturile definitorii românești prin rîvna unor făurari autohtoni, care după o lungă perioadă de asimilare, în condițiile prăbușirii Imperiului cu capitala la Constantinopol, își afirmă puterea creatoare,

---

[1] Bârsănescu, Șt. Op. cit., p. 242.

[2] Bârsănescu, Șt. *Un important eveniment cultural-pedagogic ; cea dintîi metodica folosită în școala românească.* Op. cit., p. 212. Manuscrisul se află în posesia Bibliotecii „M. Eminescu" a Universității „Al. I. Cuza" din Iași, sub cota III-88. Breazul G. sesizează manuscrisul în studiul *Învățămîntul muzical în Principatele Românești,* op. cit., p. 45—46.

în melodii de o puternică forţă emoţională. Nu sosise încă momentul pentru a înţelege necesitatea compunerii cîntecelor în limba poporului. Dar chiar în slavona şi greaca cu un cerc îngust de iniţiaţi, creatorii autohtoni au introdus terminaţii ca aleluia-*rele,* prin care se marchează tendinţa de localizare a cîntării. Localizarea se va face şi pe plan muzical, unele inflexiuni de obîrşie folclorică vor pătrunde în substanţa muzicală a cîntărilor, al căror stil se îmbogăţeşte cu noi componente.

Problema originalităţii muzicii bizantine de la noi este totuşi spinoasă. Aproape orice ipoteză emisă poate fi controversată. Originalitatea muzicii bizantine şi din alte părţi suscită, de asemenea, semne de întrebare, atunci cînd intenţionat se caută descoperirea concretă a atributelor specifice culturii unei anumite ţări. Cultura bizantină, prin natura ei, este rezultatul contribuţiilor artistice a mai multor popoare. în decurs de veacuri. Acestea s-au contopit şi omogenizat într-aşa măsură, încît a căuta aportul strict al unei părţi devine o acţiune cel puţin temerară. Muzica bizantină, în limbile de circulaţie medievale ale sud-estului european, greaca şi slavona, se evidenţiază prin trăsături specifice, care implică atribute multinaţionale, dar nu le explică. În acest cadru, specificul muzicii Şcoalei de la Putna trebuie considerat în conexiunea unor influenţe active. În cultură se receptează influenţe şi apoi se transmit mai departe, într-o manieră proprie, punînd sau nu în relief propriul aport. Şcoala de la Putna, pentru muzica românească, atestă aportul unor personalităţi în frunte cu Eustatie, care, integrîndu-se în curentul greco-slavon (avem în vedere influenţa bulgară şi sîrbă), afirmă, cu o anume timiditate specifică domeniului, prezenţa gîndirii şi creaţiei româneşti.

Genurile cultivate sînt în linii mari cele tradiţionale. S-a arătat mai sus că, în lupta acerbă dusă de Biserica răsăriteană pentru supravieţuire, menţinerea formelor instaurate constituia singura modalitate a soluţiei. Au înţeles perfect această condiţie şi muzicienii români, sau cei stabiliţi pe meleagurile noastre, dar nu puteau întoarce spatele mersului înainte, fapt pentru care au găsit de cuviinţă să adopte o soluţie de compromis. Pe fondul repertoriului tradiţional, al structurilor încetăţenite şi formulelor melodico-modale statuate, au altoit o infuzie de împrospătare, de esenţă locală, individuală, potrivit orizontului, talentului şi sensibilităţii lor. Astfel, cîntările tradiţionale primesc o expresie tinerească, o nuanţă contemporană, mai vie. Se menţine acelaşi sistem de notaţie, mediobizantină sau cucuzeliană, aducîndu-i-se mici completări, care nu modifică însă esenţa lucrurilor. Astfel, nemaioperîndu-se cu elemente exterioare (scriere, genuri), se purcede la intervenţii de ordin interior, adică la expresia muzicală. Păstrîndu-se unele trăsături stilistice şi adăugîndu-se altele, se ajunge la o cîntare specifică, ale cărei atribute generale sînt : desenul melodic se axează pe sunetele principale ale modului şi pe alternarea timpilor tari şi slabi ; principiul variaţiei motivice se păstrează ; rămîne şi desfăşurarea melodică în cadrul unui diapazon restrîns (pentacord-tetracord) ; profilul ritmic este, de asemenea, bogat în formule, nesimetric. În privinţa formulelor melodice, constitutive sau nu, a intonaţiei, se produce o încărcătură mai complexă, mai colorată. Metamorfoza pe care o suferă vechile tipuri melodice se raportează la desfăşurarea melodiei în faze tot mai clare, în valuri, mergînd în aşa fel, încît se amplifică o dată cu creşterea tensiunii

emoţionale, cu apropierea punctului culminant, după care se produce o relaxare, o revenire la linia iniţială. Mai frecvente sînt acum schimbările de durată, sincopele, secvenţele. Adeseori cîntările secolului al XVI-lea, putnene, oferă ample desfăşurări melodice cu dese schimbări de motive. Ornamentele încep să se îmbogăţească şi să cuprindă un perimetru din ce în ce mai mare din suprafaţa întregului. Şi melismele devin mai pronunţate, pe o silabă cîntîndu-se şi peste douăzeci de sunete.

Cunoscînd aceste trăsături generale, putem conchide că sîntem în faţa unui stil aparte, a unei contribuţii autohtone la dezvoltarea muzicii bizantine, rod al unor preocupări componistice de proporţii. Se constată o tehnică componistică de o mare libertate improvizatorică, a cărei apropiere de principiul similar din muzica populară pare întemeiată. Creaţiile Şcolii de la Putna se remarcă prin marile sale dificultăţi de ordin tehnic, cerînd interpretului o voce deosebit de rezistentă, cu un registru amplu, şi totodată maleabilă. Într-un anumit fel, melodiile putnene sînt adevărate arii de virtuozitate, cu multe pasaje de „coloratură".

Dacă în general se menţin formele tradiţionale, nu înseamnă că nu se mai înregistrează nimic nou. Astfel, în perioada de care ne ocupăm, se dezvoltă în mod deosebit următoarele cîntări : heruvicul, polieleul, priceasna, doxologia.

În manuscrisele putnene se întîlnesc noţiuni indicînd funcţia, ocupaţia unui anume autor sau copist : „ritor, gramaticos, domesticos (domesticus) şi protopsalt" [1]. *Ritor* înseamnă profesor care predă lecţii de retorică. *Gramatic* — profesor de gramatică, care învăţa scrisul şi cititul. *Domesticos* înseamnă conducătorul unui grup vocal, în accepţiunea noastră — dirijor. Noţiunea de *protopsalt* este cea de prim cîntăreţ de strană, ceea ce înseamnă că acolo unde se atribuia existau şi alţi psalţi, dascăli. Protopsaltul în muzica bizantină mai trebuie considerat şi creator, compozitor. Atunci cînd aceleiaşi persoane i se conferă titlul de protopsalt şi domesticos, înseamnă că deosebirea între cele două îndeletniciri e irefutabilă. Ca domesticos îl cunoaştem pe Daniil de la Cozia (sfîrşitul secolului al XV-lea [2]) şi pe Eustatie de la Putna (începutul secolului al XVI-lea [3]). Aşadar, la mănăstirile amintite, prezenţa titlului „domesticos" pledează pentru existenţa unor ansambluri de cîntăreţi, care au avut nevoie de dirijori. De bună seamă, cîntarea la unison, dar intonată de către mai multe persoane, chiar dacă s-au manifestat iniţiative mai complexe, a fost autoritară, dacă nu exclusivă. Existenţa corului, fie şi monodic, se justifică prin strălucirea dorită pentru ritualul sacru. Cîntarea într-un grup compact avea darul să imprime un caracter pregnant monumental. Să recunoaştem, misiunea instructorului coral (domesticos) nu era de loc uşoară, dacă avem în vedere risipa de ornamente şi melisme din cîntarea românească de tip bizantin.

---

[1] În această chestiune vezi : Bârsănescu, Şt. Op. cit., p. 237 ; Ciobanu, Gh. şi Ghenea, C. C. *Un creator de muzică la începutul sec. XVI*. În : *Muzica,* An XV. nr. 5—6, 1964, p. 61.

[2] Ghenea, C. C. *Concepţii renascentiste despre muzică,* op. cit., p. 30.

[3] Bârsănescu, Şt. *Şcoala de la Mănăstirea Putna,* op. cit., p. 237.

COMPOZITORII — PSALŢI ŞI PROTOPSALŢI

Deşi stadiul investigaţiilor nu este avansat, totuşi cîteva personalităţi se impun. Datele biografice, lista creaţiilor sînt în toate cazurile minime, ceea ce prejudiciază asupra justei evaluări a locului şi aportului fiecărui creator în parte la dezvoltarea imnografiei noastre. Cine sînt animatorii curentului muzicii bizantine, care, la fel ca Nicodim, Grigore Ţamblac, Macarie, Gavriil Protul, Eftimie, Azarie şi Gavril Uric din domeniul literelor, au desfăşurat o neobosită activitate pe tărîmul emulaţiei artistice, al progresului culturii noastre ?

Filotei, imnograf, monah, este una şi aceeaşi persoană cu marele logofăt Filos, boier de divan al lui Mircea cel Bătrîn, despre care pomeneşte un hrisov din 8 ianuarie 1392, cînd părăseşte dregătoria şi intră în cinul călugăresc de la Mănăstirea Cozia [1]. Lui i se datorează unele dintre cele mai vechi manifestări muzicale româneşti. Apare drept creatorul genului de cîntare cunoscut sub denumirea de *pripeală*. Termenul pripeală, de origine slavă, *pripeti,* se traduce prin *a cînta cu, a repeta.* În sens strict, pripeala este un refren care conţine scurte invocări de veneraţie a divinătăţii.

Pripeala se întîlneşte în cadrul unor psalmi atunci cînd se cîntă polieleu. La rîndul lui, polieleul conţine un grup de imnuri liturgice destinate sărbătoririi Maicii Domnului la Priveghерea marilor praznice [2]. Stricto, polieleul este compus din doi psalmi aliluiari : „Robii Domnului, Aliluia..." şi „Mărturisiţi-vă Domnului că este bun, că în veac e mila lui, Aliluia... " Polieleul se încheie cu doxologia mică, însoţită de „Aliluia", repetată de trei ori. În cadrul polieleului deci se compun psalmi aleşi. Pripeala se edifică, la rîndul ei, din unele stihuri ale psalmilor aleşi. Acestea sînt grupări de versuri biblice, astfel orînduite încît să răspundă cadrului respectivei sărbători. Autorul psalmilor de laudă Maicii Domnului la „Duminica Floriilor" a fost Nichifor Vlemmnidis (1197—1272). Filotei preia aceşti psalmi în pripelile sale, care sînt mici tropare sau scurte imnuri de preamărire ce se repetă potrivit praznicului dat. Deci, pripeala este o aclamaţie intercalată în psalmii polieleului, în care Filotei înlocuieşte „Aleluia" printr-un tropar, creaţie proprie.

Filotei a scris melodii la pripele, dar nu se cunosc direct, deoarece manuscrisele s-au pierdut. În schimb s-au transmis prin copii literare, prima datînd din anul 1493 [3]. Acest fapt ne pune în imposibilitate de a ne pronunţa asupra valorii muzicale a operei sale.

Într-o cronologie strictă, Filotei ar fi, după Giobascus Vlahus, unul dintre cei dintîi imnografi autohtoni, cunoscuţi în istoriografia muzicii noastre bizantine. Şi totuşi, a spune despre cineva că este printre „primii" apare riscant. În fond, imnograf a fost şi Niceta de Remesiana. Apoi, în orice moment este posibilă intrarea în scenă a unui nume necunoscut, din fazele anterioare.

---

[1] Piru, Al. Op. cit., p. 15—16.

[2] Teodor, S. Pr. *Filoteiu Monahul de la Cozia, imnograf român.* În : *Mitropolia Olteniei,* nr. 1—3, 1954, p. 20—22.

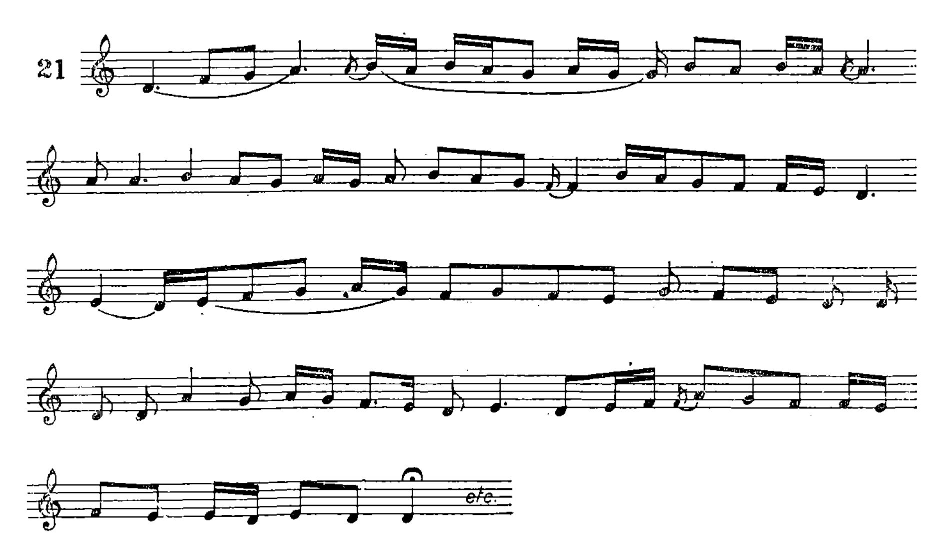
[3] Vezi, Teodor, S. Pt. art. cit. nr. 3—4 din 1954, p. 178. Autorul prezintă pe larg manuscrisele şi tipăriturile din ţară şi străinătate în care sînt pripelele lui Filotei.

De Mănăstirea Cozia s-a legat activitatea protopsaltului Daniil, despre care în afara numelui nu cunoaştem nimic.

Manuscrisele nr. 283 şi 284 din Biblioteca Academiei R.S. România şi cel al lui Antonie, păstrat în Biblioteca centrală „M. Eminescu" a Universităţii din Iaşi (Cota I, 26) din anul 1543, toate de la Putna, dezvăluie numele unor autori de cîntări [1].

De la manuscris la manuscris diferă autorii, cu excepţia lui Eustatie, Agathonos, Agolian, Antim, care apar în mod constant. Foarte curioasă este menţiunea din Ms. 284 despre Manuil, care ar fi fost „organist". De notat că clasicii muzicii bizantine, Damaschin, Cosma din Ierusalim şi alţii, sînt înlocuiţi cu autori din secolele XIV—XV. Reţinem numele psalţilor şi protopsalţilor care par a fi români : Eustatie, Antim, Dometian Valahul, Paisie, Ştefan, Ioasaf, Antonie. În manuscrisele de la Putna apar nume noi, neîntîlnite în listele imnografilor alcătuite de J. B. Thibauld, A Gastoué şi E. Wellesz, ceea ce susţine ideea că Şcoala lui Eustatie a dat roade, ilustrate prin numele acestor psalţi.

Ioasaf, fost psalt al Mănăstirii Neamţ, chemat de Ştefan cel Mare, se stabileşte la Putna, unde apare menţionat ca cel dintîi stareţ [2]. Trăieşte la sfîrşitul secolului al XV-lea. Ioasaf poate că a fost fondatorul şcolii de cîntări, aducînd o valoroasă experienţă de la Mănăstirea Neamţ. Dintre cîntările sale, se cunoaşte *Epsevsthe palai Adam* (A fost înşelat Adam), a cărei melodicitate se remarcă printr-o cantabilitate generoasă :

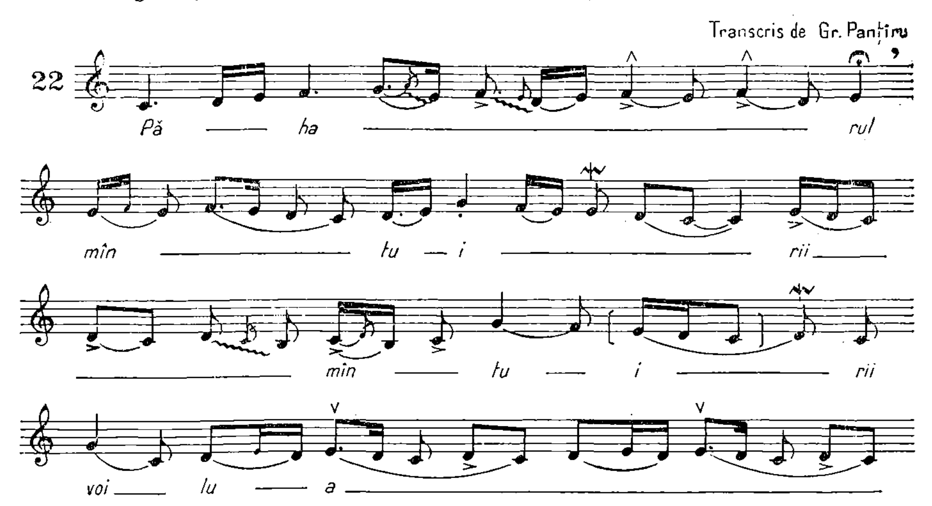


[1] Ciobanu, Gh. *Şcoala muzicală de la Putna,* op. cit., p. 15—16 ; Panţîru, Gr. *Şcoala muzicală de la Putna,* op. cit., 34—37. Se mai cunosc următoarele manuscrise din secolul al XVI-lea : Ms III 89 de la Biblioteca Centrală a Universităţii din Iaşi, Ms 101 de la Biblioteca Academiei R.S.R. şi Ms nr. 1886 de la Biblioteca Mănăstirii Dragomirna. Vezi şi Panţîru, Gr. *Notaţia şi ehurile muzicii bizantine.*

[2] Ciobanu, Gh. Op. cit., p. 18.

Paisie este la fel de puţin cunoscut. Singura informaţie pe care o deţinem se referă la *Mineiul* scris pentru Mănăstirea Dobrovăţ în 1504, la solicitarea lui Ştefan cel Mare [1].

Dometian Valahul, psalt de la Putna, a trăit în sec. XV—XVI (?). După nume se poate considera, fără nici o îndoială, că era român. Poate a venit în Moldova din Ţara Românească. Creaţia sa muzicală ne este cunoscută prin *Paharul mîntuirii (Potirion Sotirion)*, ce se cîntă în cinstea Maicii Domnului. Melodia se desfăşoară în cadrul glasului plagal IV [2]. Atrage atenţia ornamentaţia melodică bogată şi mai ales melismele, adevărate pasaje de tehnică vocală.



Antonie, protopsalt la Putna, îi succede lui Eustatie. Este autorul unei *Psaltichii* în limba greacă, datînd din anii 1543—1547, conţinînd diferite cîntări bizantine, ale căror autori au fost deja indicaţi. La pagina 126 se arată textual : „Am scris această psaltichie lu Antonie Ieromonahul primul psalt în Mănăstirea Putna, în anul 7053, în zilele arhimandritului Gheorghe (1545)" [3]. Finalitatea *Psaltichiei* a vizat elevii Şcolii de la Putna, cărora Antonie dorea să le pună la dispoziţie un repertoriu de cîntări. Meritul său nu s-a mărginit doar la atît. A creat el însuşi cîntări şi apoi a promovat cu îndrăzneală creaţiile psalţilor putneni. Aceştia domină de departe ca autori în manuscrisele româneşti, ceea ce constituie o vie mărturie că Antonie a urmărit ca elevii Şcolii de la Putna să aibă un repertoriu nou, contemporan şi autohton. Este o demonstraţie fără precedent, prin care se militează pentru cultivarea cîntării bizantine româneşti de limbă greco-slavonă. Mai este nevoie să subliniem că, în acest caz, nu mai rezistă părerile că nu am avut un fond de cîntări propriu [4] ? Adevărul este că l-am avut, dar nu l-am ştiut valorifica prin tradiţie şi studii de muzicologie.

---

[1] Ciobanu, Gh. Op. cit., p. 16

[2] Panţîru, Gr. Op. cit., p. 40.

[3] Bârsănescu, Şt. Op. cit., p. 251

[4] Vezi Palikarova, V. *La musique bizantine chez les bulgares et les russes du IX-e siècle au XIV-e siècle.* Copenhaga, 1953, p. 216.

EUSTAȚIE

Întîiul mare creator român de muzică, figură proeminentă a muzicii bizantine, Eustație Protopsaltul a trăit la sfîrșitul secolului al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea. Posesorul unei vaste culturi, el și-a făcut studiile la Muntele Athos. Aici a avut prilejul să-și însușească arta bizantină, cele mai noi cîntări și teorii, să ia contact cu personalitățile de frunte ale muzicii orientale. Tradiția greacă era puternică în muzica bizantină, inclusiv în cea din Principatele Române, astfel că, în plină înflorire a slavonismului cultural, cîntarea și scrierea greacă erau prețuite la noi, fapt pentru care în manuscrisele epocii se întîlnește și slavona și greaca. Eustatie a menținut vii legături cu mănăstirea la care studiase, căutînd să valorifice creator imboldurile primite.

În timpul domniei lui Ștefan cel Mare, Eustatie a deținut diferite funcții : protopsalt, ritor, domesticus. Fiind un om cu bună știință de carte, probabil i s-au încredințat și alte atribuții, inclusiv cea de consilier al domnitorului [1]. La înmormînarea lui Ștefan cel Mare, Eustatie a dirijat corul [2]. Ca profesor la Școala de la Putna, Eustatie are marele merit de a-i fi conferit strălucire. La aceasta a contribuit, pe lîngă vastul său orizont, și talentul pedagogic, dorința de a edifica o școală, de a forma o pleiadă de discipoli care să se înroleze în frontul afirmării artei bizantine autohtone. În acest context, Eustatie a fost un animator dornic să etaleze valori care să corespundă unor necesități interne. Înțelege că permanentizarea repertoriului ecleziastic importat nu face decît să accentueze deosebirea dintre cîntarea oficială și sensibilitatea ascultătorilor, și va face totul pentru ca să dea la iveală, personal și prin discipolii săi, lucrări conforme sensibilității contemporanilor săi, apropiindu-se de sfera intonațională melodico-modală a cîntecelor populare.

Pentru noi, Eustatie a fost în primul rînd compozitor. Conștient de calitatea pe care o are, el și-a dezvăluit numele, personalitatea de creator, fapt nou, ceea ce trebuie pus pe seama concepțiilor renascentiste. Dacă nu cunoaștem decît puțini imnografi dinainte, mulțumindu-ne cu cîntări „anonime", faptul se datorează tocmai acestei modestii a monahilor, care nu socoteau, pînă în secolul al XV-lea, să-și dezvăluie identitatea. Așadar, Eustatie rupe cu această mentalitate, și își prezintă cartea de vizită pe ultima filă a manuscrisului din 1511 : „Protopsaltul Eustatie de la Mănăstirea Putna a scris această carte de cîntece *din creația sa* (s.n.) în zilele binecinstitorului și de Hristos iubitorul Domnul nostru Bogdan Voivod, Domnul Țării Moldo-Vlahiei, în anul șapte mii nouăsprezece (1511), în luna iunie, ziua unsprezecea" [3]. Eustatie precizează de unde încep compozițiile sale. Într-o criptogramă de la pagina 26 a aceluiași manuscris, stă scris : „Aici încep prochimelele peste săptămînă a lui Eustatie Protopsaltul".

---

[1] Bârsănescu, Șt. Op. cit., p. 242.

[2] Smochină, N. *O pravilă romînească din veacul al XVI-lea, „Pravila Sfinților părinți după învățătura lui Vasile cel Mare" întocmită de ritorul și scholasticul Lucaci, în 1581"*. În : *Biserica ortodoxă română*, nr. 11—12, 1965, p. 1043.

[3] Ia̧timirskii, A. I. *Kirilovskia notnaia rukopisi s glogoliceskimi tainopisnîmi zapisiami,* În *Șest statei po slavianskoi i ruskoi pismenosti.* Moskva, Tip. 1901, p. 37, tradus în : Pava, R., op. cit., p. 339.

Totodată, introduce sistemul de a se indica numele autorului, acolo unde se cunoaşte, în dreptul compoziţiei, arătîndu-se şi copistul : „Acest heruvic de Agathon a fost scris de domesticul Eustatie de la Putna“ [1].

Date biografice despre Eustatie nu ni s-au transmis. Însăşi viaţa monahală nu era de natură să furnizeze aspecte spectaculare. Ar fi de presupus că a întreprins unele călătorii. Certă este cea de la Muntele Athos. Absorbit de multiplele funcţii din cadrul Mănăstirii Putna, de instruire a cîntăreţilor, de predare a disciplinelor — gramatica, muzica, retorica şi filtele — şi de propria-i activitate componistică, lui Eustatie i-a mai rămas totuşi timp şi pentru întocmirea unor volume, cărţi de cîntece de o inestimabilă valoare.

În chiliile Mănăstirii Putna s-au scris în secolele XV—XVI, probabil, multe manuscrise. Au fost identificate manuscrise aflate în următoarele locuri : 1. în muzeul Mănăstirii Putna ; 2. la Mănăstirea Dragomirna ; 3. o carte de cîntece a lui Eustatie, păstrată la Muzeul de istorie din Moscova, colecţia P. I. Sciukin, nr. 350 ; şi la Academia de ştiinţe din Leningrad, colecţia A. I. Iaţimirski nr. 16, se află un manuscris al lui Eustatie, se pare o parte din colecţia deţinută de muzeul menţionat din Moscova [2] ; 4. la Biblioteca Academiei R. S. România sub numărul 283 ; 5. în aceeaşi bibliotecă, cu nr. 284 ; 6. la Biblioteca „M. Eminescu“ a Universităţii din Iaşi, 1543, întocmit de Antonie [3]. Primele cinci manuscrise au o serie de trăsături comune, care le apropie, începînd cu sistemul de notaţie, de trecere între medio-bizantină (cucuzeliană) şi neobizantină, avînd textul bilingv, slavonă bisericească (medio-bulgară) şi greaca. Scrierea folosită este cirilică. Grafia este şi ea asemănătoare. Cu toate acestea, numai în două cazuri s-a putut susţine cert paternitatea : manuscrisul lui Eustatie [4] şi manuscrisul lui Antonie.

După cartea de cîntece, scrisă între anii 1504—1511, Eustatie se profilează ca o personalitate complexă, avînd o cultură aleasă — lăsînd la o parte fenomenul scrierii bilingve dedesubtul aceleiaşi linii melodice, care demonstrează, într-un fel unic, o modalitate de cîntare rarisimă, cînd accentele muzicale trebuia coroborate la accentele limbii slavone şi greceşti. Aceasta însemna că Eustatie şi

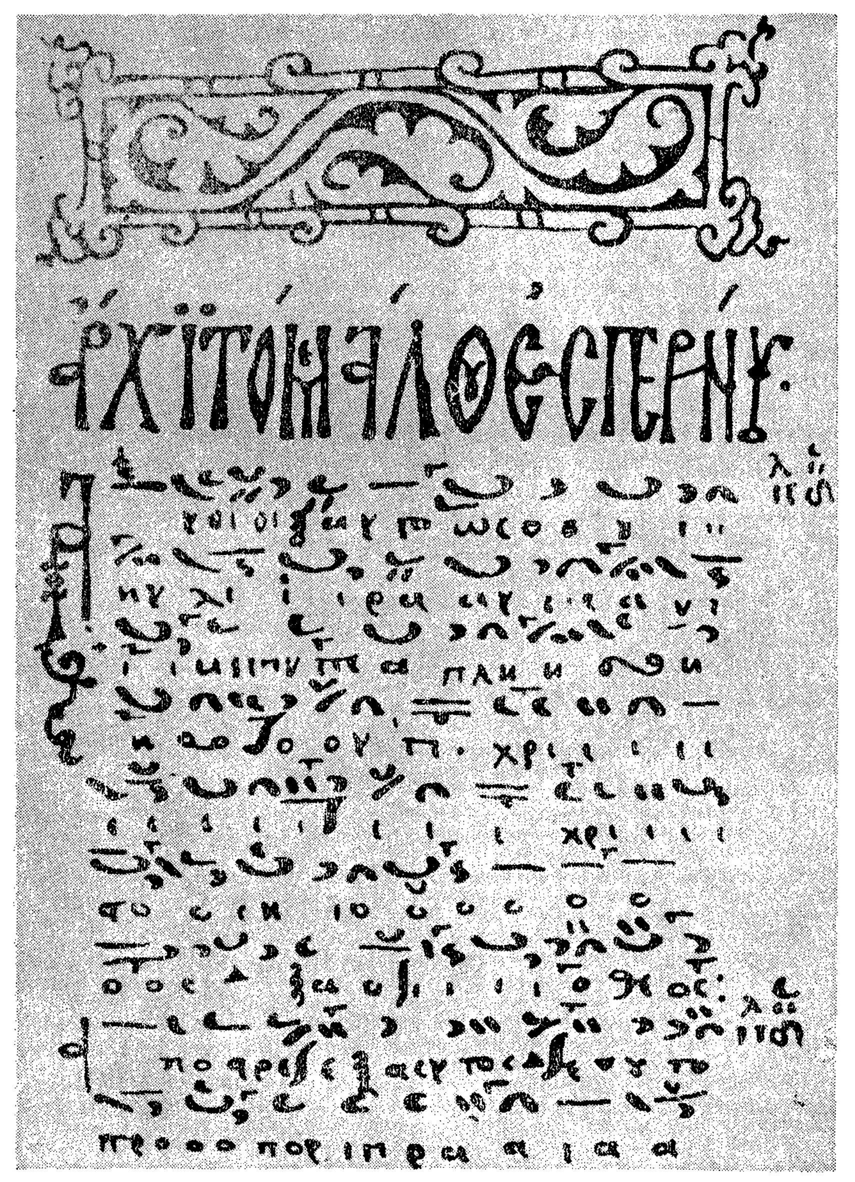
---

[1] Ciobanu, Gh. şi Ghenea. Cr. *Un creator de muzică...*, studiu citat, p. 61.

[2] Pava, R. *Cartea de cîntece a lui Eustatie de la Putna.* În : *Studii şi materiale de istorie medie,* vol. V, 1962, p. 335.

[3] Panţîru, Gr. Op. cit., p. 33—34.

[4] Manuscrisul se afla în 1881 la Putna, unde l-a studiat Emil Katuzniacki în *Beiträge zur älteren Geheim-Schrift der Slavon,* Situngeber, Wiener Akad., C. 11. 1882. A. I. Iaţimirskii, două decenii mai tîrziu, publică studiul *Kirilovskia notnaia rukopisi s glagoliceskimi tainopisnîmi zapisiami,* în *Drevnosti trudî slav.* kom. imperat. Mosk. arheol. obşcestva, III, 1901, p. 149—163, reprodus în *Şest statei po slavianskoi i ruskoi pismenosti,* Moskva, 1901. Gh. Ciobanu şi Cr. Ghenea, în studiul citat, p. 60, afirmă că manuscrisul de la 1511 s-ar găsi în Biblioteca Lenin din Moscova. Ciobanu Gh., în studiul citat, din 1966, scrie că manuscrisul cercetat de Iaţimirski ar putea fi o copie a manuscrisului cercetat de Katuzniacki. N. Smochină, în studiul său, susţine că manuscrisul studiat de Katuzniacki, aflat pe atunci la Putna, se găseşte în fondul Sciukin. Deci ar fi acelaşi manuscris. Pava, R., în studiul citat, vorbeşte despre un singur manuscris, avînd două fragmente, intrate în biblioteci diferite, aşa cum s-a arătat.



Prima pagină din *Cartea de cîntece*, 1511, de la Putna
întocmită de Eustatie Protopsaltul

discipolii săi erau muzicieni poligloţi, că noi românii oscilam încă la începutul secolului al XVI-lea între greacă şi slavonă. Aveam două limbi muzicale, adică nici una prioritară. Limba română încă nu intrase în drepturile legitime din sfera religioasă. Şi mai complexă apare figura lui Eustatie datorită măiestriei



Ultima pagină din *Cartea de cîntece* a lui Eustatie Protopsaltul

demonstrate în criptogramele sale. Ca şi alţi umanişti — Francis Bacon, Giambattista della Porta, François Villon[1] — protopsaltul român a recurs la metoda scrierii cifrate, la filtele epocii. În *Irmologhionul* cu criptograme, se utilizează cinci sisteme secrete, fiecare avînd diferite caractere de litere, de la cirilice la glagolitice. Cifrul presupune o mare dexteritate a scrierii, a caligrafiei. De cele

---

[1] Pava, R. Op. Cit., p. 339.

mai multe ori, textul apare dispus ornamental pe verticală şi diagonală, ceea ce denotă măiestrie, dar şi o încercare de a ascunde conţinutul, dezvăluirea lui pretinzînd cunoaşterea cifrului, a codului secret bazat pe cele cinci sisteme[1] —



Propedia din Manuscrisul slavo-grecesc nr. 283 provenind de la Putna sec. XVI (Bibl. Academiei R.S.R.)

un indiciu în plus pentru teza că la Putna exista o şcoală care-şi păstra cu dîrzenie „tainele“ profesionale.

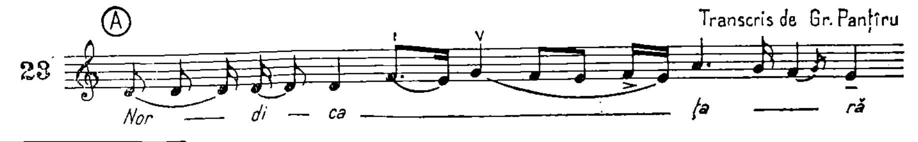
Cartea de cîntece cuprinde : heruvice, aliluiare, stihiri, crateme, prochimene, irmoase, imnuri. Eustatie este scrupulos în respectarea sacrosanctă a autorului.

[1] Despre aceste sisteme, vezi studiul lui Iaţimirskii, A. I. şi, de asemenea, al lui Pava, R.

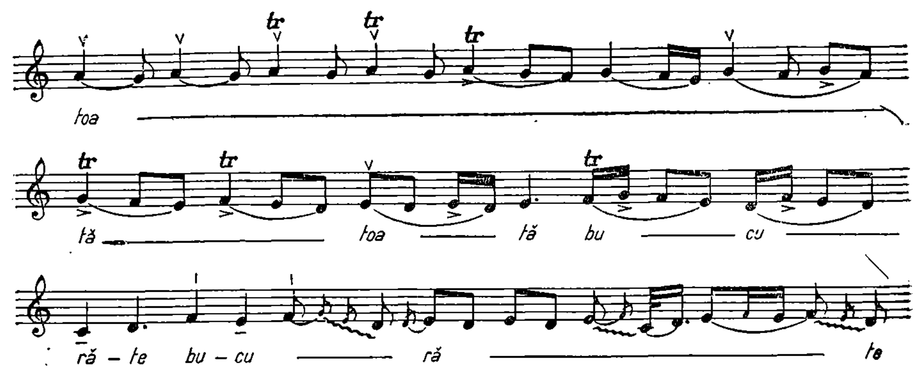
Indicarea sursei cîntării devine principiu. Cele mai multe aparţin lui Eustatie. Ca autori, figurează Agathon şi Agolian. Chiar şi atunci cînd nu cunoaşte numele creatorului, Eustatie nu renunţă la principiul său, şi arată : „Acest heruvic a fost ales dintre cîntecele greceşti" ; sau : „Acest heruvic mai este şi în altă parte". În acest mod, se preconizează identificarea sursei. Eustatie insistă ostentativ în a impune paternitatea, cum procedează cu heruvicul lui Agathon. În trei rînduri revine : „Acest heruvic de Agathon a fost scris de domesticul Eustatie de la Putna" ; „Acest heruvic este opera lui Agathon" ; „Sfîrşitul lucrării lui Agathon". Ostentaţia cu care repetă numele acestui autor pare a indica faptul că era un prieten, coleg de la Mănăstirea Athos sau Putna. Într-un pomelnic al Mănăstirii Bistriţa figurează numele Agathon, ca, de altfel, şi al lui Eustatie [1]. Corectitudinea lui Eustatie este exemplară. Nu omite nici amănuntul „scris de..." în sensul „copiat de", „notat de...". Asupra acestui fapt se poate crede că Agathon a creat cîntecul, dar aşternerea pe hîrtie cu ajutorul neumelor bizantine aparţine lui Eustatie.

Că Eustatie este compozitor nu mai încape nici o îndoială. De fapt, A. I. Iaţimirskii l-a determinat ca atare : „compozitor şi copist" [2], luînd în consideraţie doar cele deduse din studiul manuscrisului.

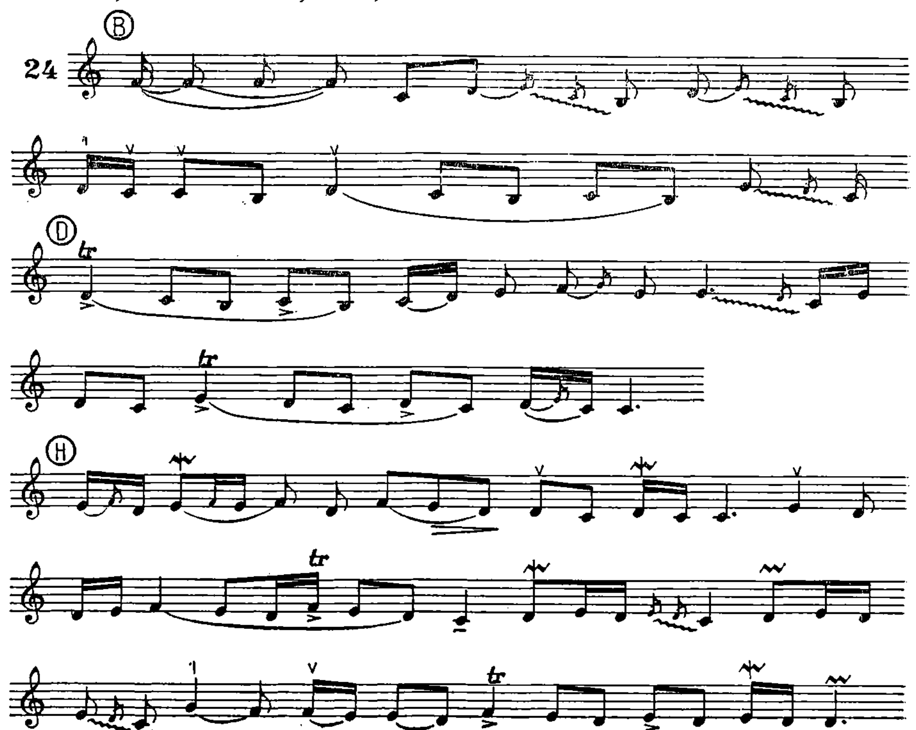
Ce semnificaţie are noţiunea de compozitor de muzică bizantină la începutul secolului al XVI-lea ? Înainte de a formula un răspuns, trebuie avut în vedere că adeseori calităţile de compozitor şi copist se puteau confunda. Compozitor este acela care făureşte, prin facultăţile sale inventive şi tehnice, o lucrare, un cîntec. În muzcia bizantină, respectul faţă de „modelele clasice" determină angajarea în propriile compoziţii a unor formule tip. Preluarea acestora este uneori recunoscută, dar de cele mai multe ori, nu. Şi atunci cînd se împrumută o idee melodică, intervenţia celui care o pune pe note, transcriind-o, poate fi atît de masivă, încît nu mai necesită indicarea sursei primare. Compozitorul de muzică bizantină devine, în virtutea manierelor statornicite, purtătorul declarat sau nu al unei acumulări muzicale seculare, ecleziastice sau laice. Eustatie apare în acest context ca un creator original, care a ştiut să afirme o concepţie autonomă, un stil care, deşi se înrolează în matca tradiţională, îşi revendică individualitatea proprie. Ce altceva dacă nu o admirabilă mostră de fantezie, bun gust şi originalitate desprindem din *Imnul Sfîntului Ioan cel Nou de la Suceava ?* Stilul melodic evoluat, încărcat cu o risipitoare gamă de broderii, este asemănător ornamenticii mănăstirilor bucovinene, în care fiecare detaliu urmăreşte un sens expresiv. Fluxului melodic generos, cu un mers capricios, de o manieră improvizatorică, ce permite asociaţii de principiu folcloric, îi corespunde o rigoare arhitectonică pe cît de sobră, pe atît de liberă şi naturală, neomiţînd realizarea arcului de boltă. Iată un fragment din *Imnul* sau *Închinarea Sfîntului Ioan de la Suceava :*



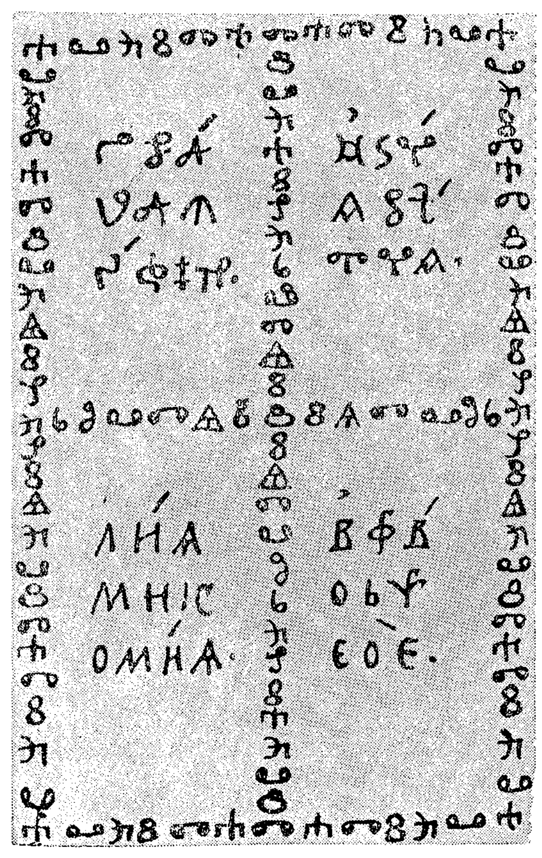
[1] Pava, R. Op. cit., p. 343.
[2] Iaţimirskii, A. I. Op. cit., p. 32.



După cum pictura exterioară a mănăstirilor din Nordul Moldovei are o tematică semireligioasă, presărată cu scene lumeşti, aşa şi cîntecele care nu se integrau direct în axul liturgic, ci vehiculau o sferă ideatică adiacentă avantajau infiltrarea unor formule ritmico-melodico-modale şi a unor principii de guvernare compoziţională care derivau din practica muzicii populare. Jubilaţia doinită, aflată într-un continuu flux şi reflux, are, de bună seamă, tangenţe cu filonul folcloric generalizat. Dăm mai jos cîteva formule edificatoare pentru stilul lui Eustatie, sinteză şi punct de pornire pentru muzica românească. Observăm predilecţia pentru un ambitus restrîns, polarizarea în jurul cîtorva sunete, jocul ton-semiton, structura variaţională, fluxul descendent :



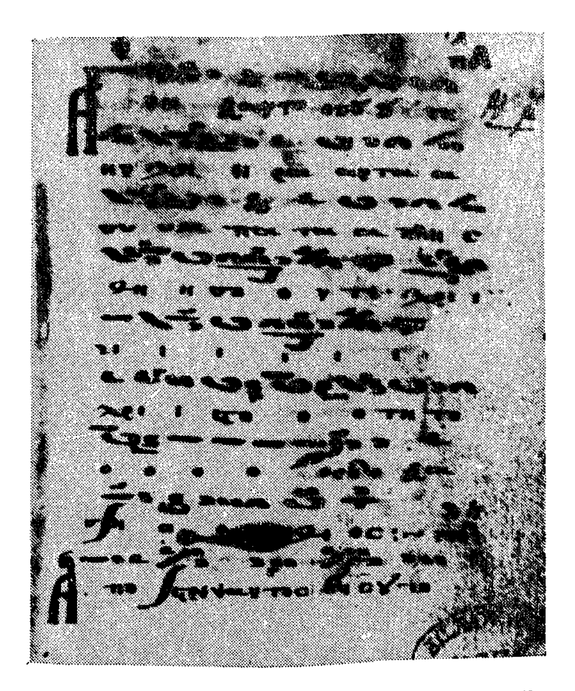
De notat că textul pe care-l foloseşte Eustatie în acest imn vădeşte tangenţa literară cu *Pătimirea Sfîntului Ion cel Nou* de Grigore Ţamblac, care, se ştie, a fost dascăl al Ţării Moldovei, activînd la Şcoala domnească de la Suceava şi la Şcoala Mănăstirii Neamţ. Legat de numele acestui cărturar, trebuie să arătăm că sînt unele indicaţii că l-ar fi preocupat serios muzica [1].



Criptograma din *Cartea de cîntece* a lui Eustatie Protopsaltul, în care se indică disciplinele : istoria, gramatica, muzica şi filtele

[1] Pava, R. Op. cit., p. 344—345. Autorul arată că biograful rus V. M. Undelski citează o inscripţie edificatoare : „La adormirea Sf. Născătoare de Dumnezeu cîntăm acest stih, la... Facerea lui Kir Gr. Ţamblac..." Într-un manuscris din 1828, Evsevie Voghiu arată că o formulă melodică poartă precizarea : „a lui Ţamblac". Preocupările muzicale ale lui Gr. Ţamblac pot să aibă o bază reală. Penuria datelor despre persoana sa a făcut ca toate afirmaţiile care-l priveau să fie controversate. Însuşi numele a iscat semne de întrebare, dat fiind analiza etimologică, ce trădează apartenenţa română. Ţamblac = Ţen sau Ţan-Vlahul. În această privinţă, a se vedea Piscupescu, E. St. *Literatura slavă din Principatele Române în veacul al XV-lea.* Bucureşti, Tip. cărţilor bisericeşti, 1939, p. 41.

Eustatie Protopsaltul este important deoarece în lupta pentru afirmarea culturală a României medievale a izbutit să impună un stil personal. Chiar dacă acesta pare prea încărcat, prea savant, reprezintă o formă de manifestare muzicală proprie, a cărei emanaţie a generat-o Şcoala de la Putna, ea însăşi o expresie a cîntării înfloritoare autohtone. Dacă ne gîndim că numai în Nordul Moldovei existau în secolul al XV-lea circa 150 de mănăstiri, vom înţelege mai bine cît de mult s-a cîntat şi cît de imperios necesară era găsirea unui stil care să se integreze în fenomenul bizantin, dar să fie original, românesc. Prea puţine cunoştinţe avem despre cîntarea din mănăstirile Ţării Româneşti. La Tismana, Curtea de Argeş, Tîrgovişte existau puternice focare culturale, unde, de asemenea, muzica se bucura de cinstire. Rămîne de studiat interferenţa dintre cîntarea de la mănăstirile diferitelor provincii şi, în particular, intensitatea curentului stîrnit de Şcoala lui Eustatie de la Putna. Ceea ce putem afirma deocamdată este că acest curent a fost puternic în Rusia. Fenomenul apare explicabil datorită legăturilor dintre bisericile Ţărilor Române şi ale Rusiei, dintre culturile celor două ţări vecine. Amploarea luată datorită lui Grigore Ţamblac, devenit personalitate ierarhică a Bisericii Rusiei moscovite, va marca un curs ascendent în timpul cînd Petru Movilă era Mitropolit al Kievului. Între domnitorii Moldovei şi Rusiei au avut loc relaţii strînse, statornicite prin înrudiri familiale, dar şi prin contacte culturale. În această ordine de idei, merită reţinut faptul că Ivan cel Groaznic îl trimite la curtea lui Petru Rareş pe scriitorul Ivan Peresvetov, auto-



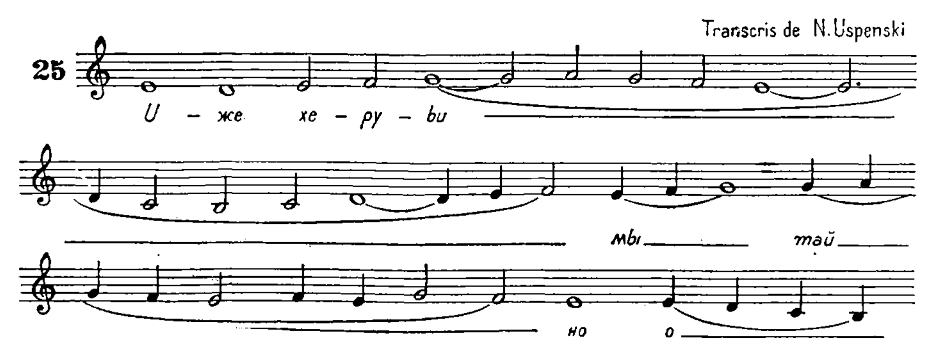
Pagină dintr-o altă *Carte de cîntări* întocmită la Putna în sec. XVI (Bibl. Academiei R.S.R., Ms. slavo-grecesc 284)

rul scrierii *Povestire despre Petru Voievodul român*[1]. Episcopul Romanului traduce *Sintagma* pe care Petru Rareş o va face cadou ţarului cunoscut în istoria muzicii ruse ca autorul unor imnuri în stil bizantin.

Lumina culturii bizantine se întinde asupra popoarelor ameninţate de presiunea otomană. Nutrind ambiţia de a rezista împotriva presiunii islamice, a infiltraţiilor catolice şi protestante, ortodoxismul s-a aliat într-un front comun, în interiorul căruia se promovau împrumuturi reciproce de valori şi idei. Într-un asemenea context se înscrie penetraţia muzicii Şcolii putnene înspre răsărit, determinînd un curent extrem de puternic în muzica bisericească a Rusiei[2].

Fără să facem o incursiune istorică amplă, trebuie spus că în muzica bizantină rusă se cunosc următoarele straturi vechi, curente sau tipuri : znamenîi, putevoi şi demestvenîi, grecesc, bulgăresc, kirilovskoe, kievskoe. Cîntarea „putevoi" a căpătat o largă răspîndire la mijlocul secolului al XVI-lea. Nu apare întîmplător faptul că pe timpul domniei lui Ivan cel Groaznic, care a întreţinut relaţii cu Petru Rareş, stilul putevoi a cunoscut o puternică înflorire.

Despre cîntarea „putevoi" s-a scris prea puţin. Se declară deseori însă că originea sa nu este rusă, dar se ştie că atît „putevoi", cît şi „demestvenîi" au avut o notaţie ideografică proprie, diferită de notaţia cîntării „znamenîi"[3]. Istoriografic, apariţia în Rusia a cîntării putevoi coincide cu perioada de apogeu a Şcolii putnene. Dacă considerăm prima decadă (1501—1511) ca perioadă de maximă înflorire a Şcolii de la Putna, prin Eustatie, putem presupune că în curs de circa patru decenii s-a răspîndit în Rusia cîntarea putneană, fiind treptat asimilată şi transfigurată. O mărturie pare a fi un *Heruvic* de Eustatie, aflat într-un manuscris din secolul al XVII-lea de la Mănăstirea Solovetkoe[4]. Melodia este într-atît de modificată, încît nu mai recunoaştem nimic din stilul bogat ornat al pieselor Şcolii de la Putna. Caracterul diatonic specific muzicii ruse este predominant, melodia avînd limpezime tonală (*do* major) şi o generoasă desfăşurare, impunînd un caracter solemn :
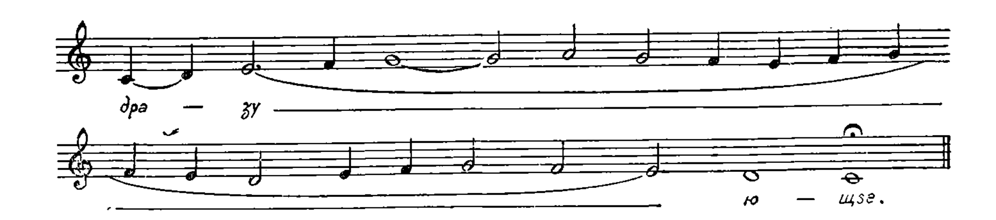


[1] Ivaşcu, G. Op. cit., p. 54.

[2] De această problemă s-a ocupat prima oară, aducînd argumente concludente, Ciobanu, Gh., în *Şcoala muzicală de la Putna,* op. cit., p. 16—17.

[3] Uspenski, N. *Obrazţî drevnerusskovo pevcevskogo iskusta.* Leningrad, Izdatelstvo „Muzîka", 1968, p. 79.

[4] Idem, p. 141. Manuscris păstrat la Biblioteca Publică de Stat din Leningrad, Culegerea Solovetkoe, nr. 671/622, p. 35—36.



Văzînd această melodie, se naşte întrebarea dacă autorul este unul şi acelaşi cu Eustatie de la Putna. Greu de răspuns defintiv. Înclinăm să credem că este Eustatie de la Putna, pentru mai multe raţiuni. În muzica bizantină, melodiile, prin circulaţie, îşi pot pierde individualitatea. Între stilul lui Eustatie şi colecţia Solovetkoe se interpune o distanţă de un secol şi jumătate, suficient timp pentru a metamorfoza o idee muzicală. Autorul N. Uspenski, punîndu-şi întrebarea : „Cine a fost Eustatie ?", răspunde prompt : „Nu se ştie" [1]. Acest fapt ne poate duce cu gîndul că Eustatie „necunoscutul" este unul şi acelaşi cu Eustatie de la Putna, cel care a generat stilul „putevoi".

Eustatie ar putea fi autorul simbolic al *Heruvicului,* de la care a pornit idioma fundamentală, care s-a modificat într-atît, încît a dobîndit caracteristici proprii stilului muzicii ruse. Totodată, în stadiul în care nu sînt transcrise toate cîntecele lui Eustatie, nu avem la îndemînă nici aparatul de comparaţie complet. Oricum, este indiscutabil faptul că Eustatie de la Putna n-a putut concepe melodii cu un pronunţat colorit rusesc.

Psalţii ruşi au putut prelua esenţa melodică de la creatorii moldoveni, în cadrul stilului recunoscut ca „putevoi", mişcîndu-se apoi conform sensibilităţii lor proprii. Eustatie a fost un ctitor de şcoală ale cărei ramificaţii le regăsim în muzica rusă. Evident, fenomenul muzicii Şcolii de la Putna şi influenţa sa asupra muzicii ruse necesită aprofundare. La fel cum trebuie în viitor studiată şi penetraţia unor autori români în culegerile de muzică bizantină, în special ruseşti.

Indicaţia „putevoi", apărută la mijlocul secolului al XVI-lea în muzica bisericească rusă, pledează pentru originea sa moldovenească. În acest fel, prin Eustatie muzica românească are un prim şi strălucit exponent peste hotare, indicînd forţă artistică şi putere de iradiaţie.

Capitolul consacrat creatorilor români de muzică bizantină nu poate fi încheiat fără să evidenţiem munca unor copişti al căror statut nu este suficient de limpede. De cele mai multe ori, copiştii şi-au respectat titlul, adică munca lor se rezuma la transcrierea şi multiplicarea unor codexuri, culegeri de cîntece, pentru a fi donate unei alte mănăstiri, pentru a le avea în proprietate respectivul dascăl-copist şi pentru multe alte scopuri. Numai că specificul muzical, notaţia extrem de complexă, avea o grafie ce pretindea o anumită cultură şi experienţă. Nu oricine putea executa o dantelărie grafică de sorginte bizantină ! Copiştii manuscriselor muzicale trebuia să fie iniţiaţi. Dacă la aceasta mai adăugăm că de multe ori copiştii interveneau asupra profilului cîntărilor conform

---

[1] Op. cit., p. 123

unor raţiuni nedezlegate, atunci acceptăm teza că nu erau profani în materie. În acest caz, datorită şi cotei probabile cu care aceştia interveneau în procesul transcrierii, se cuvine să-i avem în vedere atunci cînd unele manuscrise au avut sau păstrează o valoare istorică şi artistică [1].

Cîteva nume deci : Gavril de la Neamţ, copistul unui *Octoih* (sec. XV) [2], Diacul Ioan de la Sibiu, Diacul Daniil [3] şi Diacul Oprea de la Biserica Scheii Braşovului, datat 1570 [4]. Dar cîte nume nu ar trebui trecute în această istorie ! Ar merita să fie menţionaţi toţi alcătuitorii de cărţi muzicale, autori şi copişti, care printr-o modestie venerabilă nici nu şi-au dezvăluit identitatea. Le datorăm prinosul de recunoştinţă, care se cere tradus printr-o sistematică acţiune de reconsiderare, transcriere şi studiere aprofundată a activităţii lor, adevărate verigi în lanţul de aur al muzicii şi culturii româneşti. Creaţia lui Eustatie şi a altor psalţi demonstrează că în veacul Renaşterii muzica românească a produs valori reprezentative nu numai pentru geniul poporului nostru, ci pentru o întreagă arie de cultură.

MANUSCRISE MUZICALE ÎN NOTAŢII APUSENE

Fondul muzical medieval trăieşte prin manuscrisele care conferă preţioase indicii asupra pulsului viu al preocupărilor şi stadiului muzical înregistrat. Legate de necesităţile practice ale bisericilor, manuscrisele cuprind melodii cu destinaţie sacră pentru diferitele sărbători ale calendarului. Pe lîngă piesele muzicale, manuscrisele sînt edificatoare asupra notaţiei şi evoluţiei sale, ceea ce implică consideraţii de natură teoretică.

Perioada asupra căreia ne referim a cunoscut tumultuoase procese pe linia adaptării cîntării ecleziastice la înţelegerea destinatarilor. Reforma a zguduit din temelii aşezămîntul muzical gregorian, transformîndu-l radical. În locul cîntării greoaie, aride, raţionale, se preconizează cîntece melodioase, cu o structură necomplicată, concise (periodice). Expresia acestei estetici elaborate de Luther o constituie coralul protestant, de mare circulaţie în Transilvania, al cărui text se cînta în limba credincioşilor. Acest fenomen înnoitor are loc în Transilvania începînd cu deceniul al patrulea al secolului al XVI-lea. Adepţii Reformei vor îmbrăţişa şi sistemul de notaţie muzicală guidonică, înlocuind vechile grafii, care nu prezentaseră niciodată o asemenea precizie în redarea cîntării ca noul sistem. Nu înseamnă că dintr-o dată se produce schimbarea notaţiei. În unele centre bisericeşti, adepţii vechilor sisteme manifestă o îndîrjită atitudine conservatoare, fapt care explică de ce, după apariţia unor cărţi şi manuscrise guidonice, vechile sisteme mai sînt încă menţinute. Johannes Honterus pare să fie promotorul noii notaţii în *Odae cum harmoniis* (1548). Acest moment trebuie reţinut, deoarece a jucat un rol stimulator în evoluţia muzicii. Anterior, notaţiile în Transilvania

---

[1] Vezi Strempel, G. *Copişti de manuscrise româneşti pînă la 1800*, vol. I. Bucureşti, Ed. Academiei, 1959.

[2] Iaţimirskii, A. I. Slavianskie *rukopisi v Monastir Neamţul v Rumînii.* Moskva, 1898.

[3] Piscupescu, E. Şt. Op. cit., p. 47.

[4] Panaitescu, P. P. *Începuturile şi biruinţa scrisului în limba română.* Bucureşti, Ed. Academiei, 1965, p. 127.

difereau în funcție de credință. Pe lîngă scrierea bizantină (cucuzeliană în această epocă), se întîlnește cea cu neume pătrate, cu neume franconiene și gotică (mesneriană). Cum am văzut, notațiile neumatice pătrată și franconiană se găsesc în manuscrisele provenite din centrele ecleziastice ungare, iar notația gotică în cele din centrele germane săsești. Fenomenul sesizat apare evidențiat îndeosebi din a doua parte a secolului al XV-lea. Acest fapt demonstrează o dată în plus policentrismul muzicii transilvănene. Și pentru secolul al XV-lea rămîne valabilă constatarea anterioară, că în numeroase manuscrise religioase muzicii i se acordă un spațiu restrîns, cîteva pagini intercalate în text. Manuscrisele muzicale propriu-zise sînt mai puține.

Așadar, ce manuscrise mai importante pot fi indicate ?

Missale I din 1430 de la Ciucul, copiat de Henricus Halbgebachsen, manuscris cu litere gotice, latin, conținînd un calendar, *„accessus altaris"*, canonul liturghiei și cîteva cîntece. Notația are neume messine, pe portative cu patru linii [1]. Un alt volum *Missale* din secolul al XV-lea, tot latin, are o notație cu neume pătrate, stereotipe, pe portative de 4 linii roșii. Din cele aproximativ 500 de pagini ale manuscrisului, doar în trei sînt indicate melodii, între care una fiind *Gloria in excelsis Deo* [2]. Neume negre pe portative cu linii roșii se mai află și în *Psalterium* c. calendario, din secolul al XV-lea [3].

Psalterium este titlul unui alt manuscris din secolul al XV-lea, păstrat în Biblioteca Bisericii Negre din Brașov [4]. Din a doua parte a secolului al XV-lea datează și *Antifonarul* lui Matei Corvin, păstrat la Biblioteca Națională din Viena, avînd o scriere cu neume bogat ornamentate.

Mai cunoaștem file disparate din două manuscrise provenind din secolul al XV-lea : dintr-un *Gradual* [5], frumos ornamentat, avînd notație neumatică pătrată, și o foaie cu aceeași scriere, dintr-un *Antifonar,* avînd melodia *Domini meditatur voluntas* [6]. La fel este un alt volum, avînd coperte din papirus, cu neume negre, păstrat tot la Aiud. Se poate citi copistul : Gregorius Rösschen, Cibiniensis, anno Domini 1589 (1591).

De la începutul secolului al XVI-lea, un manuscris de valoare, extrem de frumos ornat, este *Vigiliale,* pe foi de pergament, provenind de la Șura Mare [7] și datorat copistului Marcus Knoll, la 1507. Conține psalmi și antifoane pentru parastase [8]. Are notație gotică, cu text latin. Lui D. Gregorius Naziansen îi dato-

---

[1] Păstrat la Biblioteca Brukenthal-Sibiu.

[2] Biblioteca Bathyaneum, Alba-Iulia, cota I-50.

și în *Psalterium* c. calendario, din secolul al XV-lea [3].

[3] Biblioteca Bathyaneum, cota III-103.

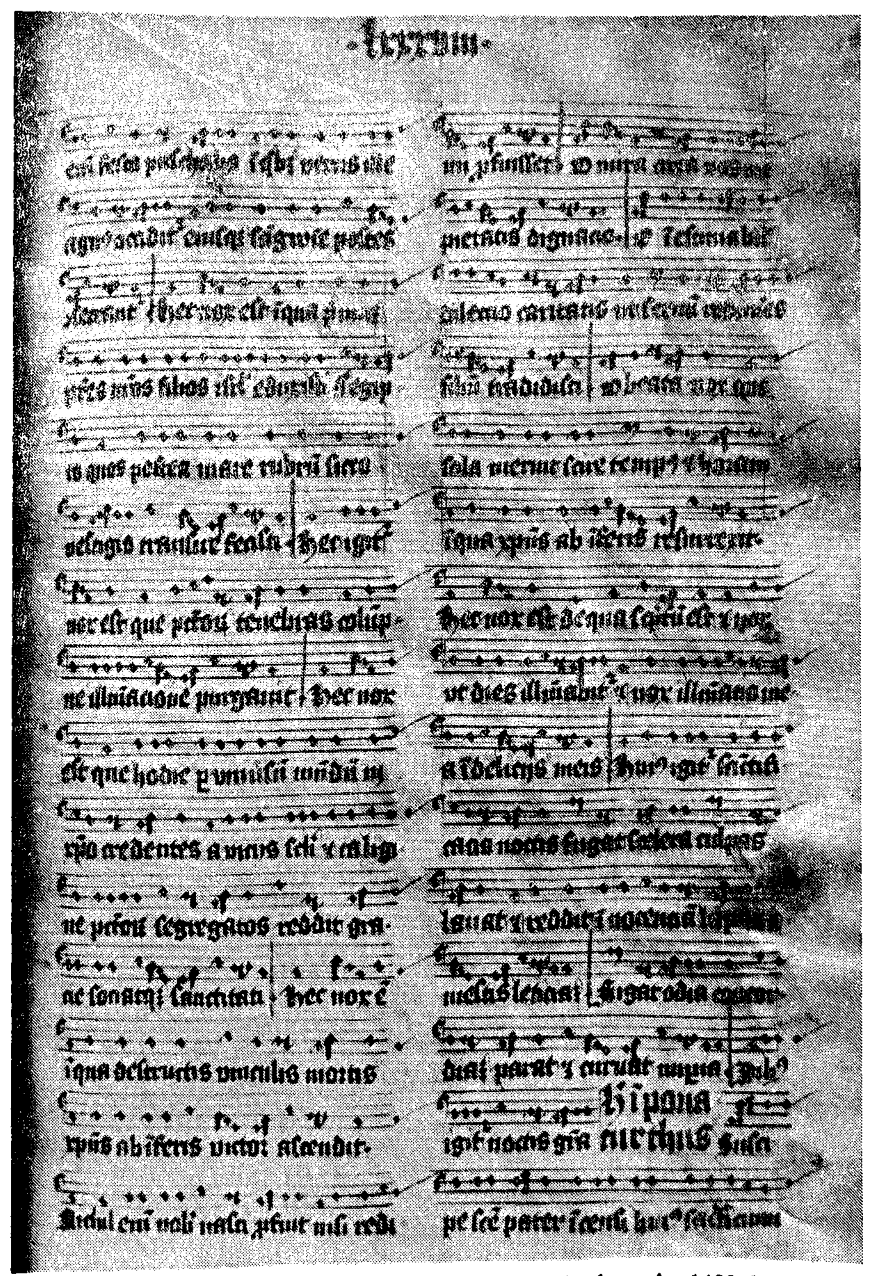
[4] Nr. 18.

[5] Bibl. Universitară Cluj. nr. 706.

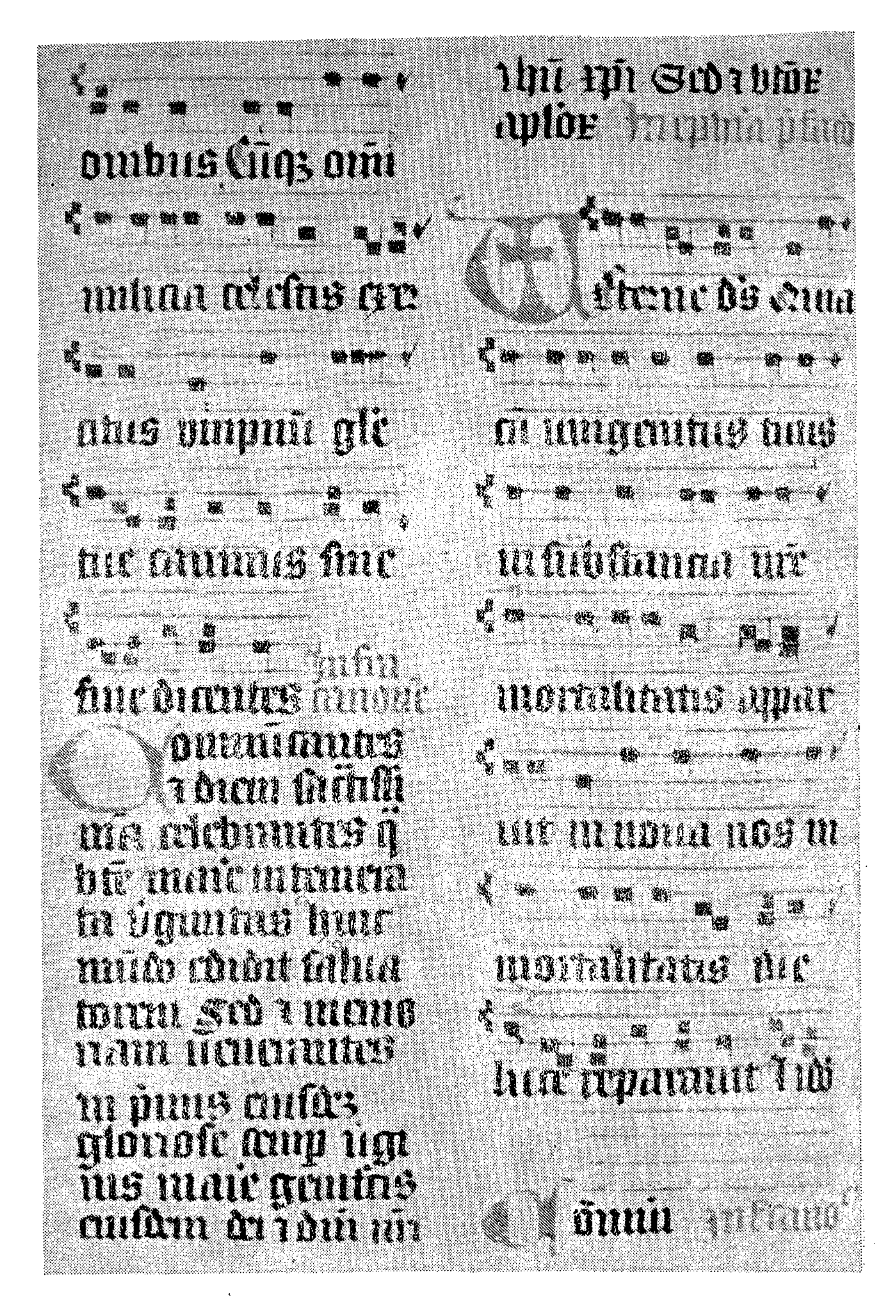
[6] Bibl. Bethlen-Aiud.

[7] Bibl. Brukenthal, mss. 41.

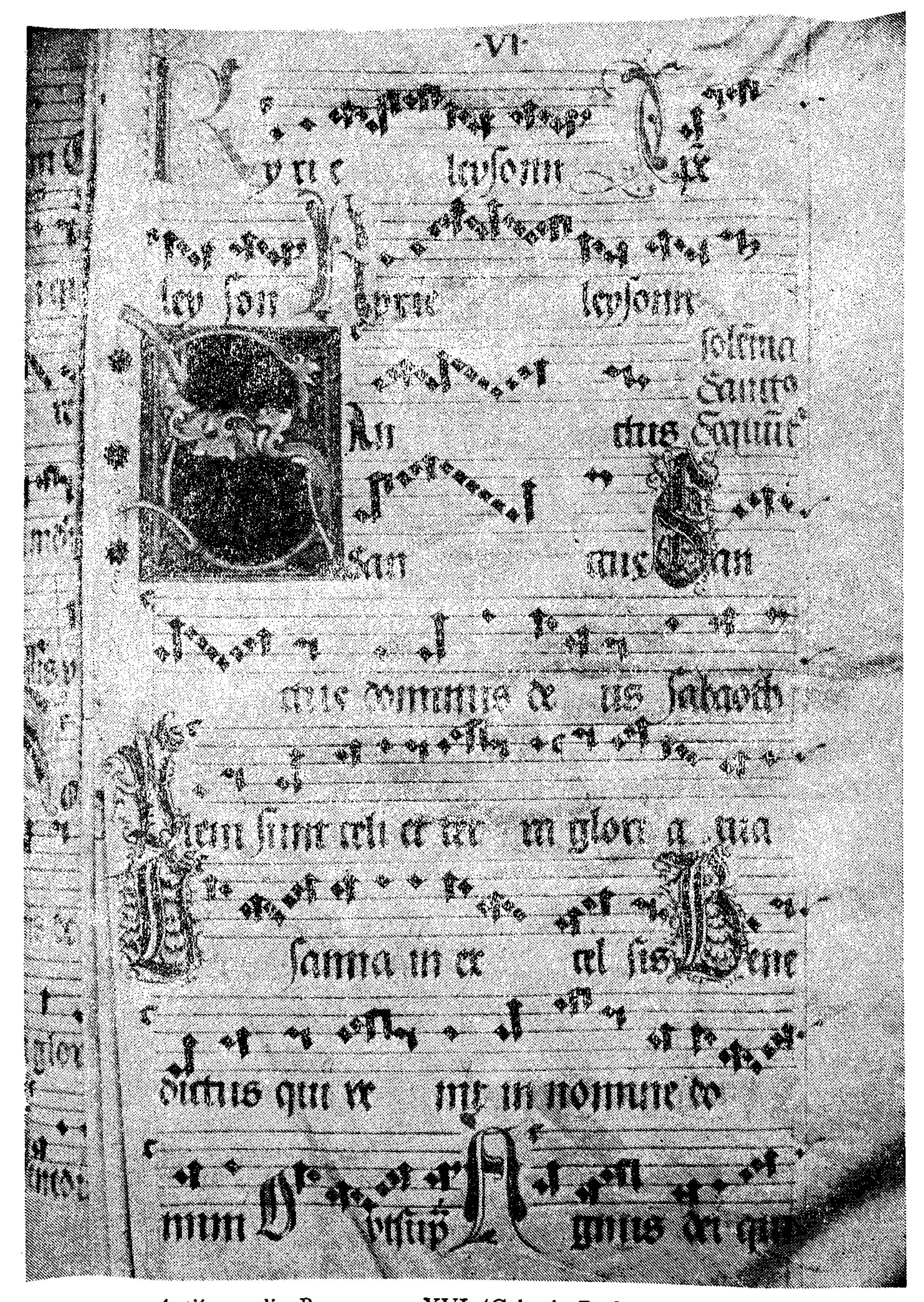
[8] La pag. 4 se află o prețioasă indicație asupra copistului și anului : „Hac vigiliale fecit fieri Venerabilis dominus Marcus Knoll pl[e]banus in Magnohorrero pro usu et conservaae [ny] (?) et singularum fratrum; cibmien : protuar collector capitale exujdem. In anno domini quingentesimo septimo". (Prin aceste vigiliale, Marcus Knoll, cetățean din Șura Mare, a făcut să fie venerat Dumnezeu ; pentru folosul și conservarea fiecărui călugăr sibian, se păstrează în același capitol. În anul Domnului cinci sute șapte.)



Pagină din *Missale I* copiată de Henricus Halbgebachsen în 1430 la Ciucul (Bibl. Brukenthal — Sibiu)



Notaţie neumatică pătrată, caracteristică pentru manuscrisul *Missale, sec. XV* (Bibl. Bathyaneum, Alba-Iulia)



Antifonar din Braşov, sec. XVI (Colecţia Brukenthal — Sibiu)
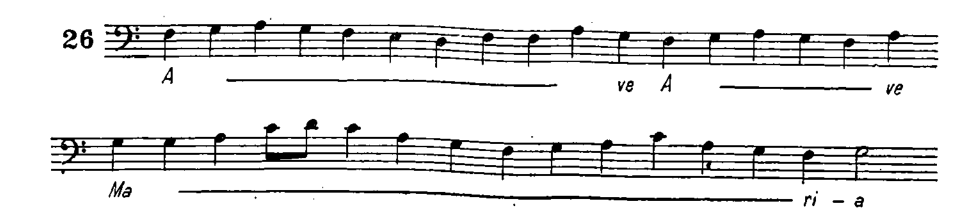


Pagină din *Vigiliale* (1507), manuscris provenind de la Şura Mare, avînd o decoraţie luxuriantă. Neumele negre sînt scrise pe portative cu patru linii de culoare roşie (Fondul Brukenthal — Sibiu)
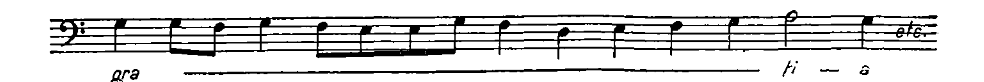


Facsimil după *Antifonar* (Bibl. Bathyaneum, Alba-Iulia).

răm copierea unui volum din 1531, intitulat *Orationes* [1]. Din 1548 se păstrează un *Psalterium* [2]. Despre o notaţie de filiaţie gotică, dar neîntîlnită în tratate, luăm cunoştinţă dintr-o copertă a volumului *Laurenţiu Villae,* datat 1577 [3]. Din acelaşi secol, anii 1550—1560, s-a transmis un *Antifonar (Gradual ?)* scris la Braşov, cu notaţie gotică, în care apare adeseori virga [4].

Structura melodică în asemenea manuscrise este extrem de bogat ornamentată, trădînd configuraţia încărcată a muzicii din anii cînd se introducea Reforma. Iată un exemplu :



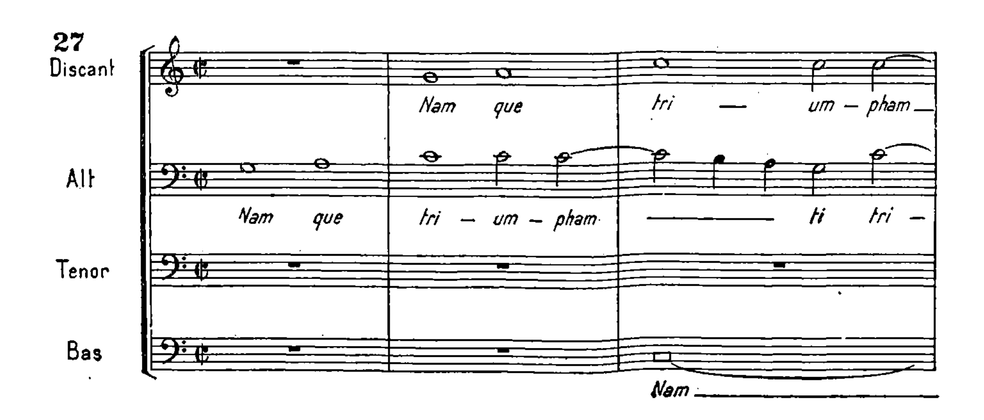
[1] Arhivele Statului, Braşov.
[2] Bibl. Bisericii Negre I F. 84.
[3] Arhivele Statului, Braşov.
[4] Bibl. Muzeului Brukenthal.



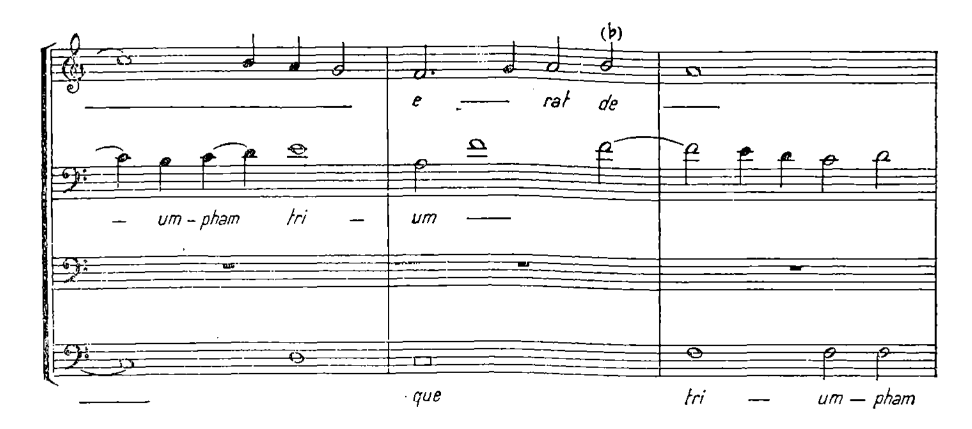
Două manuscrise muzicale latine se află în posesia Bibliotecii Academiei R. S. România din Bucureşti : *Antiphonar şi Breviarum*[1]. Deosebit de frumos din punct de vedere grafic este şi *Antifonarul* de la Sighişoara, datat 1506[2].

Alte voluminoase manuscrise muzicale sînt păstrate la Alba-Iulia : *Antiphonale* (latin), avînd neume pătrate, cu multe cîntări orînduite pentru duminеci şi sărbători[3]. De asemenea, *Graduale in pergamen* şi *Graduale ad XXI Missus Solemnes*[4]. Această ultimă colecţie foarte voluminoasă este datată în catalogul bibliotecii de la Alba-Iulia ca fiind din secolul al XVIII-lea. Notaţia însă, neume pătrate de factură clasică, indică o perioadă cu mult anterioară, cel mai tîrziu pînă în secolul al XVI-lea. În secolul menţionat în catalog, asemenea notaţie ar fi un lux de neconceput. Copistul anonim a fost un iscusit caligraf, mărturie, numeroasele înfloriri grafice. Interesant este faptul că *Missus Solemnes* prezintă dialoguri între diverşi solişti şi cor. Mai mult, spre sfîrşit se găsesc coruri pe trei voci (altus, tenor, bassus). Apar şi semnele de alteraţie.

Factura muzicală a multor piese din manuscrisele păstrate din secolul al XVI-lea este complexă, într-un stil contrapunctic sever, mărturie a înaltului stadiu de dezvoltare a cîntării corale. Indicăm în sprijinul acestei afirmaţii începutul piesei corale *Namque triumpham* din acelaşi *Mare Antifonar* păstrat la Biblioteca Brukenthal din Sibiu, dintre anii 1550—1560 :



[1] Mss. latine nr. 3 şi respectiv nr. 70.
[2] Lakatoş, Şt. *Expoziţia de arhivistică muzicală.* În : *Muzica,* nr. 5, 1951, p. 78.
[3] Bibl. Bathyaneum, cota III-81.
[4] Bibl. Bathyaneum, cota I-2 şi I-3.



Ne oprim aici cu trecerea în revistă a acestor valoroase relicve muzicale medievale, nu înainte însă de a semnala un manuscris de o bogăţie coloristică şi ornamentală cu totul unică. Este vorba de *Graduale et Antiphonale Bohemicum et Hymni latini* [1].

Datează din secolul al XVI-lea şi este cunoscut în muzicologia cehoslovacă drept *„Codex Alba-Iulia"* [2]. Importanţa sa este deosebită, deoarece conţine imnuri, psalmi, antifoane în limba slovacă, fiind unul dintre primele documente în această limbă.

Trebuie menţionat că începînd cu secolul al XVI-lea în Transilvania circulau cărţi muzicale tipărite la Veneţia şi Viena. De exemplu, *Missale* din 1485 (Veneţia), a lui Philipus de Rotingo. Mai mult, se tipăresc în Transilvania cărţi de cîntece. La Oradea, în 1566, se publică un volum, *Graduale.*

Susţinătorii Reformei au tipărit cărţi de cîntece uzuale, mai degrabă texte, în care de multe ori se indica tonalitatea, ceea ce însemna că cei care le cumpărau, destinatarii, cunoşteau melodiile. Două titluri s-au remarcat : *Geistliche Lieder,* de H. Andreas Moldner (1543), şi *Gesangbuch,* de Valentin Wagner, (1561). În cadrul acţiunii de atragere a românilor la ideile Reformei, de asemenea, se iniţiază tipărirea unor cărţi de cîntece. *Catehismul calvinesc* (1544) marchează debutul în această campanie. Celebra melodie *„Ut quaeant laxis, resonare fibris"* va circula în vremea Reformei pe versurile *„Die Nacht ist kommen"*. Nu va lipsi nici din cărţile de propagandă întocmite pentru atragerea românilor [3].

O încercare de acest fel, atribuită calviniştilor unguri, este o carte de psalmi versificaţi, cuprinzînd zece cîntece, în traducerea lui Francisc David. Apoi, *Cartea de cîntece* a lui Szegedi Gergely (1569), în limba română, avînd ortografia luată

---

[1] Bibl. Bathyaneum, cota I-7.

[2] Rubanič, R. *Die Hauptquellen und Probleme der Slowakischen Musikgeschichte bis zum Ende des XVII. Jahrunderts.* In : *Musica Antiqua Europae Orientalis.* Bydgoszcz 1966, Polska, vol. 1, Warszawa, Panstwowe, Wydaunictwo Naukove, 1966, p. 102—103.

[3] Ghircoiaşiu, R. *O colecţie de piese corale*, op. cit., p. 24—25.



Pagină ornamentată în culori vii din *Graduale et Antiphonale Bohemicum*, sec. XVI (Bibl. Bathyaneum, Alba-Iulia)

din gramatica ungaro-germană [1], care încerca imitarea versificaţiei specifice graiului românesc. Încercările de acest fel s-au dovedit sterile, neavînd sorţi de izbîndă.

Merită subliniat faptul că, traducîndu-se în limba română diferite cîntece de largă circulaţie în Biserica apuseană, s-a efectuat tentativa introducerii în cîntarea religioasă românească a modelelor de rezonanţă gregoriană, dispuse într-o gamă variată de metri ; cîntecele traduse oferă versuri : libere, strofice, segmentate, ambroziene *(„Vexilla regis prodeunt")*, safice [2].

Consemnarea lor ca atare are însă darul să înfăţişeze tabloul bogat al intensificării propagandei muzicale, a evoluţiei scrierii şi începuturile tiparului muzical.

Înainte de a încheia acest capitol, semnalăm o lucrare tipărită în 1545, care atestă, o dată mai mult, legăturile umanistului român Nicolaus Olahus cu muzica epocii sale. Avem în vedere *Olah-Evangheliar,* manuscris care datează din anul



Umanistul român Nicolaus Olahus,
susţinător şi admirator al muzicii

---

[1] Breazul, G. *Învăţămîntul muzical în Principatele Româneşti,* op. cit., p. 53—54 ; Ghircoiaşiu, R. *Contribuţii la Istoria muzicii româneşti,* op. cit., p. 101. Culegerea de cîntece ale lui Szegedi G. este menţionată uneori ca *Fragmentul Teodorescu.*

[2] Galdi, L. Op. cit., p. 69—73.

1078 [1]. Titlul *Olah-Evangheliar* nu privește conținutul lucrării — o mică colecție de piese gregoriene. Olah, în cazul acesta, pare să însemne că manuscrisul Evangheliarului a fost tipărit de Nicolaus Olahus.

Dacă avem în vedere pe ansamblu existența pînă în zilele noastre a manuscriselor bizantine și a celor latine, vom dobîndi o imagine extrem de cuprinzătoare asupra muzicii acelei epoci de la noi. Chiar dacă unele manuscrise pornesc de la modele celebre, purtînd amprenta epigonismului, totuși nu se poate ignora densitatea și varietatea opusurilor de muzică sacră, care oglindesc prefacerile intense intervenite. În secolul al XV-lea și îndeosebi în al XVI-lea, făurarii manuscriselor, protagoniștii tiparului muzical, au adus o prețioasă contribuție la înviorarea peisajului, la îmbogățirea spirituală a iubitorilor artei sonore, punîndu-le la dispoziție mijloace de propagandă eficiente : volumele de cîntări. În acest fel, se asigură mersul ascendent, care în veacul următor va înlesni abordarea unor forme și genuri mai complexe în cadrul muzicii sacre.

VIAȚA CONCERTISTICĂ

Se poate vorbi despre viață concertistică în plin ev mediu românesc ? Într-adevăr, nu se exagerează atunci cînd se vorbește despre „viața concertistică" într-o perioadă cînd asemenea manifestări par rarisime ? Și totuși, dacă avem în vedere specificul vieții muzicale medievale, vom constata că nu-i erau străine unele manifestări care au avut funcții concertistice. Cu rezerva neomiterii specificului medieval, vom semnala formele sau manifestările muzicale care au susținut activitatea de concert. De bună seamă, vom repera formele muzicale care surprindeau raportul interpret-public, indiferent de cadrul profesat.

Pentru secolele XV—XVI sînt caracteristice cinci categorii de manifestări muzicale, legate de respectivii muzicieni interpreți. Nu intră în accepțiunea noastră interpreții de muzică populară și rapsozii. Sînt vizate numai domeniile interpretative cu un nivel profesionist care presupun cunoașterea notației muzicale.

Prima categorie o constituie manifestările muzicale ale turnerilor, surlarilor ; a doua, virtuozii instrumentiști ; a treia, muzica de orgă ; a patra, muzica vocală interpretată de ansambluri vocale ; ultima, a cincea, ansamblurile instrumentale, caracteristice fenomenului cunoscut sub numele de muzica de curte. O categorie aparte se referă la manifestările teatralo-muzicale.

Se observă între aceste delimitări un anumit convenționalism. În fond, muzica organiștilor s-ar încadra în categoria virtuozilor instrumentiști. De asemenea, muzica de ansambluri instrumentale s-ar plia muzicii turnerilor. Aparențele nu pot fi luate drept esență. Pentru că între muzica de orgă și cea de luth — bunăoară — este o mare diferență, precum între ansambluri instrumentale și turneri, cu alte cuvinte între orchestre (fie și restrînse) și ansambluri de suflători (fan-

---

[1] Informația privind această tipăritură o datorăm muzicologului Vasile Tomescu. În *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, vol. XIII, Bärenreiter Verlag, Kassel... 1966, p. 1062, se indică *Olah-Evangheliar* păstrat într-un exemplar la Bibl. din Esztergom (R P. Ungară).

fare). Indiferent de specificul lor, un fapt apare unitar : toate categoriile enunţate s-au dezvoltat pe o matcă proprie, admiţînd din cînd în cînd interferenţe. Totodată, au contribuit la proiectarea unei vieţi muzicale de factură profesionistă, în care se cultivau compoziţii muzicale de tip european.

Muzica turnerilor şi surlarilor a făcut parte din ceea ce se numeşte muzică de serviciu. Surlarii şi buciumaşii în Ţara Românească şi Moldova, trompetiştii în Transilvania erau angajaţii tîrgurilor şi cetăţilor pentru a îndeplini diferite obligaţii sonore. Instalaţi în turnuri înalte, ei aveau posibilitate să scruteze orizontul, să zărească diferitele armate, incendii, inundaţii care ameninţau cetatea. În asemenea ocazii, muzicanţii turnurilor, turnerii *(turmbläser)* [1], vesteau prin diferite instrumente de suflat şi diferite semnale despre ceea ce se petrece.

În oraşe şi cetăţi, erau turnuri înalte, de veghe, destinate muzicanţilor, turnerilor. Un asemenea turn, la Braşov, a fost reparat în 1526. „În turnul acesta — se spune în *Cronica Popii Vasile din Scheii Braşovului* — erau străjerii, cari prin suflarea în trîmbiţe vesteau locuitorilor oraşului pericolul din afară sau din lăuntru ce-i ameninţa" [2].

Turnerii anunţau şi evenimente cu caracter luminos. Ei anunţau soliile de pace şi de bunăvoinţă, participau la festivităţile cetăţeneşti. Am văzut într-altă parte rolul deţinut de trompetişti şi de buciumaşi pe cîmpul de luptă, la ceremonii. Uneori, aceşti muzicieni erau purtătorii mesajelor oficialităţilor către patricieni şi negustori, servindu-se şi de efectul instrumentelor de percuţie, al tobelor. Turnerii participau şi la evenimente legate de viaţa de familie, la nunţi, înmormîntări, botezuri. Tratamentul ce li se aplica nu ne îngăduie să spunem că se bucurau de privilegii ; în ochii cercurilor înstărite erau consideraţi servi, slujbaşi mărunţi. Tocmai pentru a se apăra se organizează în bresle, alegîndu-şi un staroste. Acesta, împreună cu notabilităţile cetăţii, redactează un fel de regulament al turnerilor, precizîndu-se îndatoririle şi drepturile ce le revin [3]. Un asemenea document a fost elaborat în anul 1598 de către Senatul oraşului din Sibiu. Atunci cînd doreau să participe ca muzicanţi la unele acţiuni pe cont personal (nunţi, petreceri), turnerii trebuia să aibă consimţămîntul starostelui, adeseori chiar al conducerii oraşului, deoarece instrumentele erau cumpărate de primării, şi uzura lor nu era neglijată.

Deasupra obligaţiilor curente, turnerii alcătuiau în cetăţile importante din Transilvania adevărate ansambluri instrumentale, un fel de fanfare. Acest lucru era posibil, deoarece numărul turnerilor era mare şi instrumentele variate [4]. La Sibiu, Braşov, Bistriţa, Sighişoara, numărul turnerilor era de circa douăzeci. În

---

[1] Hajek, E. Op. cit., p. 21.

[2] Meteş, Şt. *Cronica Popei Vasile din Scheii Braşovului.* În *Drum Drept,* an I (1913), nr. 3, p. 178 ; cf. Bobulescu, C. *Muzica în Muntenia.* În : Niţulescu, P. *Muzica românească de azi,* p. 611.

[3] Cosma, V. *Cultura muzicală românească în epoca Renaşterii.* În : *Musica,* An XIX, nr. 12, 1969, p. 34.

[4] Zinveliu. G. Op. cit., p. 13. Autoarea indică preţioase surse bibliografice referitoare la instrumentele turnerilor, mai ales din secolul al XVII-lea. Apud *Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt.* In : *Siebenbürgen Chroniken und Tagebücher, vol. I—VII,* 1886—1918.

timpul serbărilor orăşeneşti, al procesiunilor şi adunărilor festive, turnerii reuniţi executau diferite piese instrumentale, marcînd momentul printr-un repertoriu corespunzător. Trebuie remarcată participarea muzicii turnerilor-flautişti (fistulatori) la manifestarea cavalerească *„hastiludio"* (jocul cu lancea), întreceri pentru desemnarea celui mai iscusit mînuitor al lăncii [1].

Asemenea manifestări au contribuit la dezvoltarea muzicii instrumentale, cultivînd gustul pentru muzică al orăşenilor. Ansamblul turnerilor participa şi în ocaziile festive, cînd dansului i se atribuia funcţia de divertisment. Un asemenea dans, al săbiilor, este menţionat în 1522 [2]. Or, repertoriul de dansuri era bogat, cuprinzînd melodii de gen provenind din diferite ţări. Execuţia lor pretindea virtuozitate de factură instrumentală. Turnerii (trompetişti, buciumaşi, surlari) au avut un cuvînt de spus în promovarea muzicii, deoarece cultivau, după rapsozi şi lăutari, cea mai accesibilă muzică, cu o largă sferă de audienţi. Tocmai această accesibilitate i-a trecut într-un anonimat total, fapt pentru care nu s-au transmis nume. Pe de altă parte, inexistenţa vîrfurilor mai poate însemna şi împăcarea cu un nivel mediu, care nu a permis reliefări.

Virtuozii instrumentişti descind din tipul muzicienilor trubaduri şi al rapsozilor. Aceştia stăpînesc la perfecţiune tehnica instrumentală, permiţîndu-şi o interpretare de înaltă măiestrie şi factură tehnică. Instrumentele se răspîndesc. Apar mari virtuozi, a căror prezenţă la curţi şi în oraşe era deosebit de bine primită, fiind un puternic mijloc de atracţie. Din secolul al XVI-lea, se obişnuia ca suveranii să se înconjoare de muzicieni virtuozi. Se pare că tonul îl dă Matei Corvin, principii transilvăneni preluîndu-i moda. Mai mult, principii înşişi învaţă să cînte la instrumente, unii chiar încercîndu-şi puterile în domeniul compoziţiei. Între marii iubitori de muzică, a fost Ioan Sigismund [3]. La curtea lui Matei Corvin a trăit italianul Piero Boro de Ferarre, între 1488 şi 1490, virtuoz chitarist [4].

---

[1] Zinveliu, G. Op. cit., p. 17. Apud *Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt,* vol. I, p. 415.

[2] Zinveliu, G. *Contribuţii pentru o monografie braşoveană, p. 17.*

[3] Szamoskozy, Şt., în *Rerum Transilvaniarum Pendates*, Budapest, 1876, vol. IV, p. 108—109, scrie despre I. Sigismund : *„Musicae nero adeo studiosus fuit, ut goranis et psalteriis vel cum eius artis paritis certaret..."* cf. Lakatos, St. *V. Bakfarc,* p. 8 („Pînă într-atît 'este de studios în muzică, de desăvîrşit, încît s-ar putea întrece cu organiştii şi psalterienii şi chiar cu cei mai pricepuţi în arta ei" — a muzicii, n.n.).

[4] *Histoire de la Musique sous la direction de Roland-Manuel,* vol. I, *Encyclopédie de la Pléiade,* p. 1200 ; Haraszti, E. *Zene és ünnep Mátyás és Beatrix Idegeben.* În : *Mátyás Király Emlékkönyv Születésének ötszázèves fordulojára,* vol. II, Budapest, p. 291. Matei Corvin şi soţia sa Beatrice (Beatrix) au căutat să stabilească legături cu muzicienii epocii, să-i atragă spre curtea lor. Harazsti Emil, în studiul citat, arată personalităţile cu care Matei Corvin a avut contingenţe. Tinctoris Joannis, unul din marii teoreticieni muzicali ai Renaşterii, dedică lui Beatrice *Tractatum de Regulari valore notarum* (1476). Compozitorii şi muzicienii Adrian Willaert, Bartolomeo de Brescia, Jacques Barbiran (Jacopo Barbirio), Heinrich Finck, Joseph Mantua, Nicolas (Iohannes) Brasart, Pierro Bono, Isaac Henri şi alţii au contribuit prin numele lor într-un mod direct sau indirect la prestigiul curţii lui Matei Corvin. Merită subliniat faptul că la curtea lui Matei Corvin exista un cor bun, o formaţie de trompetişti. Totodată, sînt consemnate dansurile de curte.

Spre deosebire de trubaduri şi rapsozi, care cultivau o artă vocal-instrumentală, virtuozii la care ne referim erau prin excelenţă instrumentişti. Dezvoltarea tehnică a instrumentelor le-a permis o tratare superioară, de amploare profesionistă.

Instrumentul îndrăgit al acelei epoci a fost luthul, instrument de coarde acţionate prin ciupire. Ca formă, luthul se aseamănă cu cobza din zilele noastre. În epoca sa de aur, secolul al XVI-lea, luthul avea 5—6 coarde duble : *sol-do-fa-la-re-sol*. Arta lutierilor era preţuită pretutindeni în Europa. Virtuozii acestui instrument cultivau un repertoriu bogat, alcătuit din piese special compuse. Ei colindau oraşele şi castelele, etalîndu-şi talentul şi măiestria.

Muzica instrumentală solistică, în genul ei camerală, avea un cerc mai restrîns de audienţi, deoarece presupunea o oarecare iniţiere pentru a o înţelege. Cercurile aristocratice îşi făceau un titlu de glorie din a demonstra că sînt receptivi la o asemenea artă. Arta virtuozilor lutieri a fost răspîndită în Transilvania, figura cea mai însemnată fiind aceea a lui Valentin Bacfarc. Dar profesorul său, de la care se susţine că a luat lecţii de luth la Padua, Antonio Rotta, nu era altul decît transilvăneanul Anton Roth (Rot) [1]. Aceasta înseamnă o dată în plus că arta luthului era înfloritoare la noi. Faptul că acest muzician s-a format în mediul muzical braşovean, cucerind Europa cu arta sa interpretativă, indică stadiul avansat al culturii muzicale de pe teritoriul nostru din acea vreme.

Se remarcă şi pătrunderea viorii în Transilvania. În 1588, în cadrul serbărilor prilejuite de instalarea lui Sigismund Bathory, şi-a dat concursul şi un violonist italian [2].

Muzica de orgă se înfiripă la începutul secolului al XV-lea şi cunoaşte o ascensiune permanentă prin introducerea sa în bisericile catolice, atît la sate, cît şi la oraşe. Expansiunea orgii a cuprins şi localităţile din Moldova. Se cunosc mărturii despre anumite evenimente, e drept, sporadice, care atestă orgi portative în Ţara Românească. Transilvania este însă principala zonă de răspîndire a orgii în epoca medievală. Ca instrument complex, cu infinite resurse sonore, timbrale, armonice, contrapunctice, orga a avut o pondere considerabilă în educaţia muzicală, în dezvoltarea artistică a celor care o ascultau. Legată de ritual, orgii i s-a atribuit un rol subordonat părţii vocale, purtătoare a mesajului poetic. Cu timpul însă, orga a căpătat mai multă independenţă ; intermediile, preludierile, momentele instrumentale de sine stătătoare cuceresc teren. Astfel, se obţine spaţiu pentru afirmarea potenţialului sonor al orgii. În plus, în anumite zile se îngăduie organistului să delecteze iubitorii muzicii prin adevărate recitaluri, în care fantezia şi virtuozitatea conlucrau pentru etalarea unui repertoriu de anvergură profesionistă.

Arta orgii este indisolubil legată de organist. Acesta era muzician multilateral, dotat cu calităţi excepţionale. Organiştii s-au bucurat de stimă şi preţuire. O dovadă în acest sens o avem în diferitele ordine de plată aflate în arhive, din

---

[1] Gombosi, Otto. *Der Lautenist Valentin Bakfark, Leben und Werke. 1507—1576. Musicologia Hungarica I,* Bärenreiter-Kassel-Basel-Paris-London-New York, 1967, p. 41.

[2] Zinveliu, G. *Contribuţii pentru o monografie braşoveană,* p. 18 ; apud Kurz Anton. *Nachlese auf dem Felde der ungarischen und siebenbürgischen Geschichte Kronstadt,* 1840, p. 149.

care rezultă că salariul organistului echivala pe cel al directorului de liceu [1]. Profilul organistului presupune o aleasă cultură şi cunoştinţe muzicale desăvîrşite. Organistul nu era un simplu acompaniator al cîntăreţilor (soliştilor). El era un animator căruia i se cerea să fie la curent cu cele mai noi cîntări, piese de repertoriu. Mai mult, organistul trebuia să fie în acelaşi timp şi compozitor. Altfel nu se poate concepe cum ar fi putut răspunde numeroaselor solicitări de a furniza piese pentru evenimente speciale, cu caracter sărbătoresc, funerar, decurgînd din viaţa calendaristică sau a obştei locale. Cu cît un organist era mai talentat, mai stăpîn pe instrumentul său şi mai inventiv, cu atît era mai stimat. Viaţa culturală intensă din principalele oraşe transilvănene reclama organişti de primă mărime, capabili să răspundă exigenţelor concetăţenilor. Din această cauză, se organizau concursuri extrem de riguroase pentru ocuparea posturilor vacante de organişti. A fi organist echivala cu un certificat de muzician acreditat, multilateral şi prolific.

Arta de orgă, în perspectiva anilor scurşi, trebuie socotită drept cea mai înaltă formă de manifestare muzicală pentru epoca evului mediu şi totodată cea mai constantă, mai durabilă.

Demn de reţinut este faptul că Nicolaus Olahus a susţinut muzica de orgă, încurajîndu-i pe animatorii ei.

Din dispoziţia lui se instalează o orgă la castelul de la Visegrad, avînd tuburile de argint [2].

Deocamdată nu posedăm prea multe date despre organişti, urmînd ca în viitor să se întreprindă cercetări pe această arie. Totuşi sîntem în măsură să indicăm cîteva nume. L-am întîlnit deja în 1429 la Feldioara pe organistul Johannes Teutonicus. La Sibiu [3] au activat : Jacobus (1413—1440), Thomasius Greb (1471—1494), Caspar (1494—1499), Bartholomeus (1500—1538), Johannes (1539—1558), Mathias (1559—1563), Seraphinus (1564—1567) şi Pantaleon (1568—1615) [4]. La Bistriţa, Mathiis şi Georgius Salanus, iar în 1563 este pomenit organistul Bartholomeus Süssmilch, venit de la Braşov. De asemenea, Iacobus Lactus. La Braşov, după 1523 a funcţionat maestrul Wolfgang, apoi Gerhard şi Hieronimus Ostermayer [5]. Aici a studiat orga Simion Diaconul, călugăr român [6]. La Cluj, la începutul secolului al XVI-lea, au activat organiştii Petrus Dominici, Andreas Mathias, Sebastianus Symon şi Iacobus.

---

[1] Hajek, E. Op. cit., p. 15.

[2] Harazsti, Emil. *La musique hongroise.* Paris, Libr. Renouard, 1933, p. 22.

[3] Biserica evanghelică (Marienkirche şi Evang. Hauptkirche), după tabloul de marmură zidit în interior. Organiştii Thomasius Greb (Thomas), Caspar (Casper) şi Bartholomeus sînt menţionaţi şi în *Quellen zur Geschichte Siebenbürges aus Sachsischen Archiven,* vol. I. Hermannstadt, 1880, p. 126, 227, 450 etc.

[4] În jurul anului 1400, ne informează Ghenea, C. Cr., în op cit., p. 73, la Sibiu apare Petrus Muroculus, reparator de orgi, retribuit... *„pro labore registri ad organum"*.

[5] *Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt in Siebenbürgen,* vol. 2. Kronstadt, in comission bei Abrecht et Zillich, 1889, p. 289.

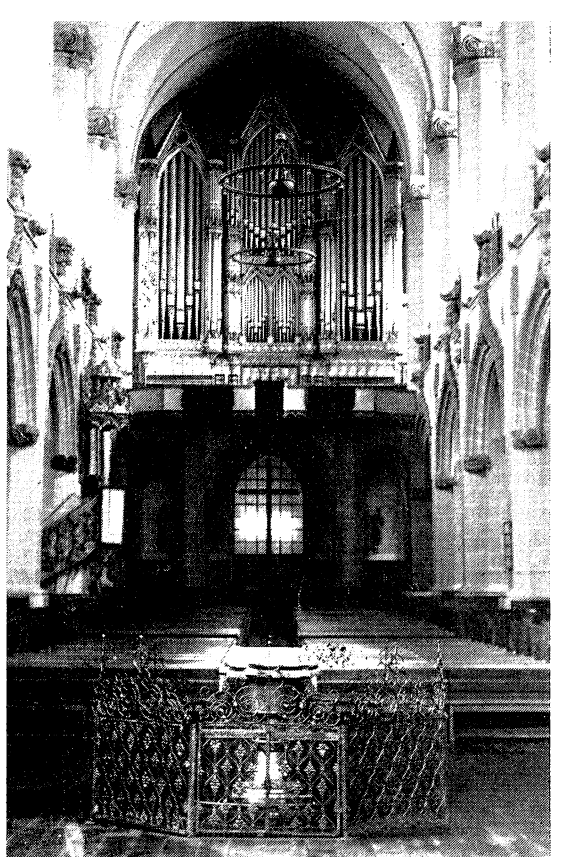
[6] Zinveliu, G. *Contribuţii pentru o monografie braşoveană,* p. 7 ; apud Bela, Ivony. *Dominikanorden in Siebenbürgen und der Moldau.* În *Siebenbürgische Vierteljahrschrift an 1939,* nr. 1, p. 53—54.



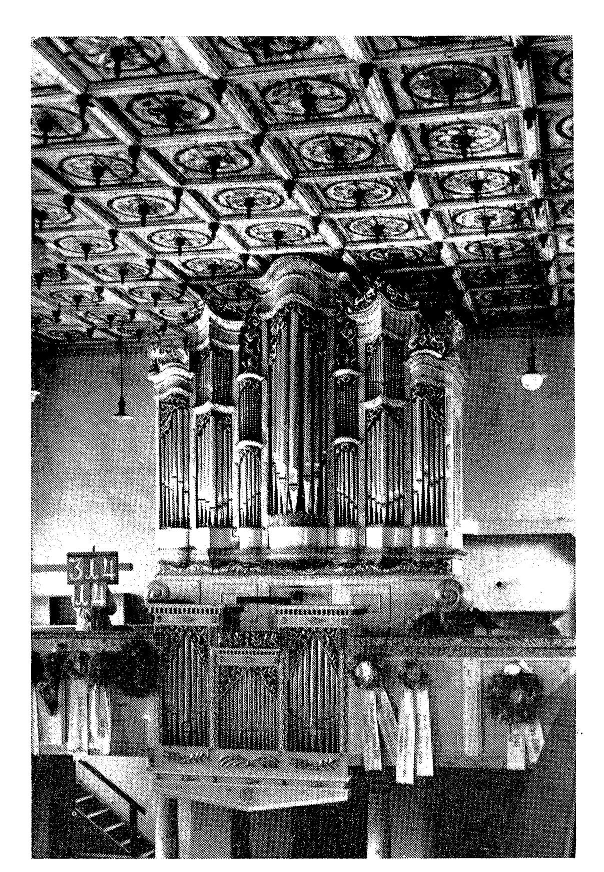
INTABVLATVRA VALENTINI BACFARC TRANSILVANI CORONENSIS, LIBER PRIMVS.

Lugduni apud Iacobum Modernum.
Cum privilegio ad triennium.

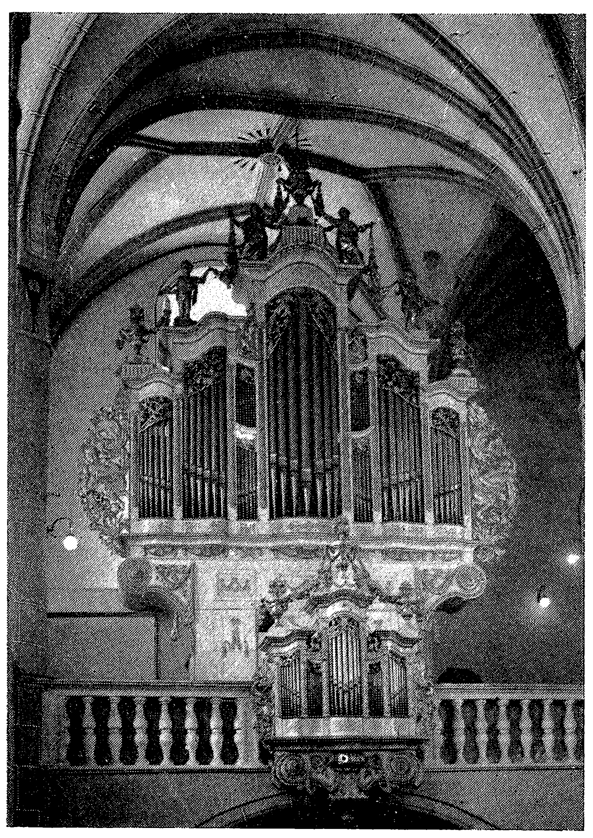
Intabulatura muzicianului transilvănean Valentin Bacfarc, tipărită la Lyon în 1552 (1553 ?)



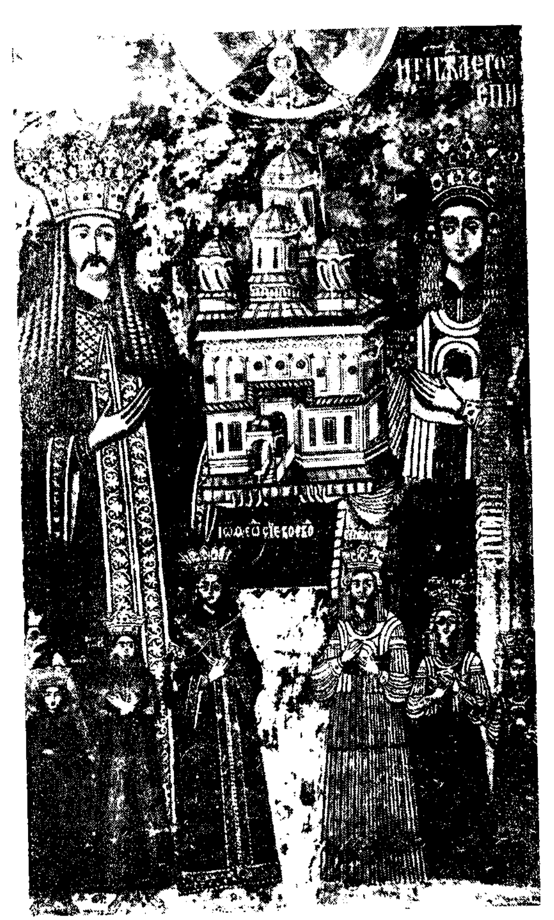
Orga din Biserica Neagră — Braşov



Orga bisericii din Codlea



Orga din Bistriţa



Domnitorul Țării Românești
Neagoe Basarab, cu familia sa

Mihai Viteazul



Organistul braşovean Hieronimus Ostermayer s-a bucurat de o mare faimă la mijlocul veacului al XVI-lea. Fiul său Gregori Ostermayer a fost, de asemenea, un renumit organist. La Alba-Iulia, din ultimul deceniu al secolului menţionat, cunoaştem pe organiştii : Antonetto din Veneţia, Gothardus Romanus şi Jeremias [1].

Organiştii se serveau şi de clavicord, clavicembal şi orgă portativă. În unele case înstărite, prezenţa unui instrument cu taste era un argument pentru a-şi etala blazonul, gustul artistic. Excelau în a se prezenta drept nobili susţinători ai artei muzicale magnaţii curţii de la Alba-Iulia. În acest scop ei întreţineau relaţii cu muzicieni celebri de peste hotare, oferindu-le angajamente şi importante sume de bani pentru comenzi. În acest cadru se înscriu acţiunile întreprinse de Sigismund Bathory pentru a-i determina pe unii compozitori şi interpreţi italieni de prestigiu să se angajeze la Alba-Iulia, să compună, să alcătuiască lucrări speciale, să-i dedice opusuri. Orgoliul acesta a avut drept rezultat stabilirea unor legături cu Italia muzicală, ceea ce însemna enorm pentru înviorarea vieţii muzicale transilvănene. În acest context se plasează o dedicaţie făcută de unul dintre cei mai autorizaţi specialişti în domeniul perfecţionării tehnice a instrumentelor cu claviatură : Girolamo Diruta (n. în jurul anului 1560 — m. 1609 ?), compozitor, organist şi teoretician de faimă mondială. Elev al lui Zarlino şi Merulo, Diruta a rămas celebru datorită indicaţiilor sale tehnice şi didactice privind execuţia instumentală, digitaţia şi tabulatura contrapunctică a instrumentelor cu taste. Faptul că S. Bathory a întreţinut contacte cu Diruta înseamnă că era el însuşi dornic să obţină îndrumări, sprijin în perfecţionarea studiului la instrumentele cu taste, aflate în fază de afirmare. Nu cunoaştem exact gradul legăturilor dintre principele de la Alba-Iulia şi Diruta, dacă acesta a vizitat reşedinţa de aici sau nu. Ceea ce însă a rămas este una dintre cele mai marcante metode pentru orgă şi cembalo, alcătuită de G. Diruta, intitulată semnificativ *Il Transilvano,* avînd o elogioasă dedicaţie : *„Al Serenissimo prencipe di Transilvania il Signor Sigismondo Bathori“*. Metoda însuşirii principiilor tehnice de interpretare este expusă în formă de dialog, purtat între autor şi interlocutorul său, principele. *Il Transilvano* este alcătuită din două părţi. Prima, din 1593, poartă explicaţia *„Dialogo sopra il vero modo di sonar organi e strumenti da penna“*. Conţine indicaţii tehnice, referitoare la digitaţii, modalitatea efectuării exerciţiilor. Se prezintă şi compoziţii, în care se urmăresc anumite reguli practice. Autorii acestora erau : C. Merud, Andrea şi Giovanni Gabrieli, L. Luzzaschi, A. Banchieri, P. Ruagliati, G. Guami, V. Bel'haver, G. Fattorini, A. Mortari, A. Romanini. A doua parte, din 1609, poartă subtitlul : *„Sopra il vero modo d'intavolare ciascun canto semplice diminuito“*... Diruta expune principiile cîntării în stil contrapunctic şi prezintă tehnica transpoziţiei şi registraţiile la orgă. *Il Transilvano* a beneficiat de numeroase reeditări, fiind o lucrare fundamentală în evoluţia tehnicii instrumentelor precursoare pianului.

Muzica vocală îşi are centrul gravitaţional în biserică, unde cîntarea în ansamblu, pe mai multe voci solistice, ajungînd pînă la opt, devenise o modalitate curentă. În unele locuri, se asociază mai mulţi cîntăreţi unei partide vocale, şi astfel, reuniţi, formează coruri. În plin ev mediu, asemenea practici erau totuşi mai rare decît cîntarea unor grupuri vocale restrînse. Ocaziile festive prilejuiau

---

[1] Szamosközy, I. *Történeti maradványi,* vol. IV. Budapest, 1880, p. 76—77.

acestor ansambluri vocale să se producă în afara bisericii. Către sfîrşitul secolului al XVI-lea, ansamblurile vocale puteau fi întîlnite la curţi, reuniuni orăşeneşti, familiare, înmormîntări. Repertoriul cultivat era bogat, motetul fiind genul cel mai popular. Instruirea ansamblurilor vocale revenea, de cele mai multe ori, organistului compozitor. Nume de dirijori corali, respectiv cantori, deţinem din ultimul deceniu al veacului al XVI-lea. La Sibiu, din anul 1592 se diferenţiază funcţiile de organist şi de conducător muzical al cîntăreţilor vocali, solişti sau corişti. Termenul acreditat a fost acela de cantor. În această calitate a funcţionat pînă în 1605 Gerff Franz. La Alba-Iulia, a fost cantor Nicoletto Menti din Veneţia. La Cluj sînt menţionaţi cantorii Szebesi Antal (sec. XV—XVI) şi Domokos (sec. XVI) [1]. Presupunem că ansamblurile vocale au fost nelipsite din localităţile cu o populaţie mai numeroasă, cultivînd lucrări complexe, de factură contrapunctică, alături de piese omofone şi la unison. De multe ori, ansamblurile vocale erau acompaniate de orgă sau chiar de instrumente. Avîntul luat de arta interpretativă vocală va fi demonstrat şi prin creaţiile unor compozitori transilvăneni de muzică corală, ei înşişi animatori ai genului. Asupra creaţiei lor vom reveni în paginile următoare.

Ansamblul instrumental sau orchestral este o modalitate mai pretenţioasă, fapt care explică de ce a fost mai puţin frecvent în acele timpuri. Înjghebarea unui colectiv de instrumentişti, alţii decît turnerii, constituia un lux, pe care şi-l puteau permite doar cele mai înstărite cercuri. Instrumentiştii de aleasă ţinută profesională nu se aflau la noi, fapt pentru care ei trebuia invitaţi din ţări cu o oarecare tradiţie. Italia era ţara care îi putea oferi. Astfel, muzicienii străini, italieni, au fost aceia care au susţinut întîia oară în perimetrul principatelor noastre făclia muzicii profesioniste.

Principii transilvăneni, preluînd uzanţa altor curţi europene — Viena, Cracovia — văd în muzicieni şi artişti o modalitate de a-şi asigura prestanţă şi renume. În spiritul concepţiilor renascentiste, principii se declară susţinătorii artelor şi se înconjoară cu muzicieni care aveau obligaţia să prezinte periodic concerte, manifestări artistice, la care-şi mai dădeau concursul dansatori, bufoni, actori, gladiatori, jucători de minge. Snobismul şi dorinţa de afirmare ostentativă a unor preocupări artistice au cîntărit suficient în iniţiativa înjghebării formaţiilor de artişti. Încă din timpul lui Ioan Zapolya, se vădeşte interes pentru artişti, continuînd tot veacul al XVI-lea. În mod deosebit se remarcă principii Ştefan şi Sigismund Bathory, ultimul acordînd artiştilor o considerabilă atenţie. El se îngrijeşte de confecţionarea unei orgi mari pentru Catedrala de la Alba-Iulia. Edificatoare este scrisoarea lui Ioannes Huet din Braşov, din 25 iulie 1590, care-i trimite un specialist constructor [2]. Invită muzicieni italieni, cărora le acordă titluri, le donează case, moşii, numai pentru a-i cîştiga. Rezultatul a fost că la curtea de la Alba-Iulia muzica s-a manifestat cu o intensitate care nu era cu nimic mai prejos decît în alte centre europene. La curtea lui Sigismund Bathory a fiinţat o formaţie orchestrală, mare pentru acele timpuri, alcătuită

[1] Informaţie comunicată de Andrei Benkö, după Jakob Elek. *Kolozsvár Története (Istoria Clujului).*

[2] Veress, Andrei. *Documente privitoare la Istoria Ardealului, Moldovei şi Ţării Româneşti. Acte şi scrisori* (1585—1592), vol. III, Bucureşti, Cartea Românească, 1931, p. 222.

din aproape douăzeci instrumentişti. Ei participau la recepţii, petreceri, cîntau dansuri în cadrul ceremoniilor.

Dat fiind faptul că la Alba-Iulia exista o formaţie muzicală alcătuită din instrumentişti italieni, se naşte întrebarea : Mihai Viteazul, în zilele petrecute în reşedinţa princiară transilvăneană, nu a avut ocazia să cunoască arta muzicienilor de curte ? Întrebarea rămîne deschisă viitoarelor cercetări. N-ar fi exclus ca printre muzicienii care au însoţit alaiul Domnitorului român să se fi aflat şi instrumentişti italieni.

Muzicienii curţii, „musicus", care compuneau ansamblul instrumental erau aproape toţi italieni. Deţinem nume dintr-un document de la 1598 [1]. Petrus Paulus (Verona), Julius Crodi (Bologna), Pompejus Bononiensis, Johannes Baptista Banfi, Christophanus Polonus, Zephirus Spira (Veneţia), Johannes Maria Rodolphus (Genua), Matheus (Mantua), Simon Ponte (Florenţa), Petrus Busto (Busti), Prosper Ponte, Joannes Chalibius, Joannes Borussus, Constantinus. Formaţia era instruită de un *„magister cappellae"*. Cunoaştem doi muzicieni cu această calitate : madrigalistul Baptisto Mosto (Giambattista), pînă în 1597, şi pe „Franciscus, musicus, Anconitanus Italus". Aşadar, „dirijorii" formaţiei acesteia mai erau şi „musicus", adică interpreţi instrumentişti.

Doi dintre muzicienii italieni menţionaţi sînt consemnaţi în documente datate din 1595. Aceştia de fapt par să fi fost cei mai importanţi. Mai trebuie precizat că titlul *„magister cappellae"* purta şi semnificaţia de compozitor.

Mosto, originar din Veneţia, elev al lui Merulo, probabil coleg cu G. Diruta, de unde şi relaţiile cu S. Bathory, exercita şi profesiunea de compozitor. Înainte de a se stabili în Transilvania, publicase trei volume de madrigale la cinci voci. Din păcate, nu se cunoaşte nici o lucrare din perioada şederii sale la Alba-Iulia. A murit în timp ce funcţiona la curtea Transilvaniei în anul 1597, în plină glorie, şi, pentru a se sublinia cinstirea de care se bucura, a fost înmormîntat în catedrală [2].

Pietro Busto, instrumentist, s-a bucurat de preţuirea mentorului său, dovadă, un act de danie din 8 mai 1595, prin care, pentru merite deosebite afirmate timp de cîţiva ani, prin exercitarea artei sale muzicale, i se reînnoieşte proprietatea asupra unui imobil din Strada Italienilor din Alba-Iulia [3].

Pietro Busto este autorul lucrării *Descrizione della Transilvania,* apărută la Roma, în 21 ianuarie 1595. În cîteva pagini se referă la curtea lui Sigismund Bathory, despre care, printre altele, spune *„...e buonissimo musicho in ogni sorter di instrumenti et compone opere di musiche al pari di piu eccellente auttore"* [4]. Aşadar, principele se îndeletnicea cu compoziţia, ceea ce pare a însemna că lucrările sale erau prioritare în repertoriul ansamblului instrumental.

În scrierea amintită, Busto are referiri la adresa românilor transilvăneni, ceea ce este extrem de interesant pentru noi. Între altele, remarcă filiaţia dintre

---

[1] Szamoskőzy, I. Tőrteneti... op. cit., IV, p. 76—77.

[2] Veress, A. Op. cit., vol. IV (1593—1595). Bucureşti, Cartea Romînească, 1932, p. 216—217.

[3] Ibidem, p. 216.

[4] „...şi este un admirabil muzician în orice fel de instrumente şi compune opere muzicale egalîndu-i pe cei mai buni autori".

limba italiană şi cea română „ ...*esendo il parlar loro un certo latino corrotto di accenti barbareschi quasi simile ma molto peggio*“ [1].

Asupra repertoriului cultivat de ansamblul instrumental de la Alba-Iulia nu avem informaţii. Prin analogie cu alte formaţii similare, bănuim că executau scurte piese, ricercari, fantezii, dansuri, transcripţii de madrigale şi motete. Faptul că un asemenea ansamblu orchestral de factură italiană a existat în Transilvania în epoca Renaşterii ne îndreptăţeşte să vorbim despre o puternică influenţă europeană asupra muzicii de la noi. Aceşti instrumentişti au contribuit într-o bună măsură, prin exemplul lor, la progresul artei muzicale profesioniste, deşi cercul auditorilor se limita la personajele curţilor nobiliare.

Spectacolul teatral-muzical în forme rudimentare se integrează, de asemenea, în ciclul manifestărilor de curte. Actorii, dansatorii, mimii şi muzicanţii susţineau diferite scenete cu caracter de divertisment, moralizator sau festiv. O menţiune precisă despre o trupă ambulantă condusă de un „*ludimagister*“, care a prezentat un spectacol în piaţa primăriei din Bistriţa, datează de la 23 ianuarie 1552... „*pro pretorii comedia sine ludus scenicus*“ [2].

Peisajul teatral-muzical medieval era sărac. Pentru a-l îmbogăţi, se iniţiază obiceiul cultivării genului de către şcolari. În licee se reprezentau comedii, pastorale, tragedii însoţite de muzică. Se creează o adevărată literatură pentru elevi, ceea ce le va permite să susţină periodic spectacole în faţa publicului din Braşov, Sibiu, Bistriţa.

Biserica nu se lasă mai prejos, şi organizează trupe ocazionale, care înfăţişau mistere cu tematică religioasă. Muzicii i se rezerva mult spaţiu în cadrul unor asemenea manifestări. De fapt, misterele erau pretexte de a cînta şi povesti legende biblice.

ORIZONTURILE COMPONISTICII

Pentru descoperirea adevăratului profil al muzicii medievale de la noi, este vital să se ştie ce compozitori erau răsfăţaţii programelor, indiferent dacă aceştia erau autohtoni sau nu. Mai curînd vom desprinde concluzii juste scrutînd orizontul repertoriului şi deci al creaţiei, decît dacă vom enumera cu lux de amănunte diferitele evenimente, hrisoave, scrieri aparţinînd unor martori oculari. Metodologic, cunoaşterea numelui compozitorilor cîntaţi ne va ajuta să clarificăm unele puncte obscure, între care interferenţa muzicii noastre cu cea de peste hotare, genurile de circulaţie, stadiul profesional al formaţiilor etc. Sursele care înlesnesc o asemenea investigaţie temerară nu sînt numeroase, dar edificatoare. Avem în vedere colecţia *Odae cum harmoniis, Catalogul bibliotecii muzicale a*

---

[1] Hurmuzaki, E. *Documente,* op. cit., vol. XII, p. 28. Traducerea : „...în esenţă limba lor fiind desigur o latină coruptă de accente barbare, aproape asemănătoare cu latina, dar mult mai alterată“.

[2] Iorga, N. *Studii şi documente cu privire la istoria românilor,* vol. 1—2. Bucureşti, 1901, p. 7.

Liceului J. Honterus, Partituri pentru tenor sau *Vocea tenorului,* o colecţie extrem de bogată şi valoroasă, şi compoziţiile efective ale unor autori originari din Transilvania.

Compozitorii menţionaţi în aceste izvoare denotă un repertoriu variat şi cuprinzător. Referindu-ne la genul cel mai gustat pe atunci, muzica vocală, ne reamintim că Orlando di Lasso şi Adrian Willaert erau reprezentaţi în biblioteca Liceului J. Honterus cu volume de motete. Catalogul mai menţionează şi titluri împrumutate sau dispărute, deci lucrări care, presupunem, erau cîntate la Braşov, aparţinînd autorilor : Nicolai Molini, Clement Jannequin, Nicolai Cassadetti, Horatio Vecchi, precum şi concerte de Andrea şi Joannis (Giovanni) Gabrielli [1]. De notat că, din 1575, anul cînd a fost întocmit catalogul, şi pînă la sfîrşitul veacului, au fost achiziţionate şi alte lucrări. Compozitorii mai sus citaţi aparţin muzicii italiene cu excepţia lui Jannequin — francez. Viaţa lor se desfăşoară în principal în a doua parte a secolului al XVI-lea, ceea ce permite o observaţie fundamentală : în Transilvinia se cîntau compoziţii contemporane. Sub acest aspect, repertoriul era nou, pretinzînd cunoştinţe muzicale la zi şi un evoluat gust muzical. Este chiar curios cît de proaspete piese intrau în repertoriul unor liceeni. Din titlurile volumelor muzicale nu am reţinut nici un nume originar din Transilvania. Constatările au un caracter prezumtiv şi se referă la *Odae cum harmoniis.* Piesele acestei colecţii nu poartă indicaţia compozitorului. Posibil să fie preluate din diferite surse sau să aparţină, fie şi sub formă de prelucrări, unui muzician local. Se pare că J. Honterus, despre care nu se cunoaşte să fi fost şi un bun muzician, a trebuit să apeleze la un creator de profesie. S-a emis ipoteza că acesta ar fi Andreas Lucillus, poate o rudă cu directorul liceului, Domenicus Lucillus [2] De acest autor biblioteca liceului a avut un volum cu piese vocale. Nu este exclus ca între directorul liceului şi acest autor să fie doar o coincidenţă de nume. Ca atare, pare mai verosimilă ipoteza colaborării la întocmirea volumului *Odae cum harmoniis* a prietenului lui J. Honterus, organistul braşovean Hieronimus Ostermayer. Probabil că s-a solicitat concursul acestui celebru muzician, care prin prestigiul său conferea lucrării o autoritate sporită. Cum ipotezele nu sînt certitudini, concluziile în această chestiune nu pot fi definitive. Poate găsirea exemplarului *Odae cum harmoniis,* prima ediţie, să aducă lămuriri concludente. Oricum, un muzician braşovean înzestrat, poate compozitor, a dat întruchipare sonoră principiilor literaro-didactice care au stat la temelia volumului *Odae cum harmoniis.*

Cea mai consistentă sursă asupra repertoriului de muzică vocală din Transilvania rămîne codicele *„Partituri pentru tenor“* [3] *(Tenorlied),* întocmait la 1596 în localitatea Apoldul de Sus. Cercetătorul Gottlieb Brandsch, într-o notă explicativă ce însoţeşte colecţia, susţine că datează din anul 1591 [4]. Volumul conţine circa 140 de partituri pentru tenor, în limba latină ; în imensa lor majoritate, motete religioase, pe 4, 5, 6, şi 8 voci. Autorii consemnaţi oferă o galerie

---

[1] Zinveliu, G. *Lucrări muzicale în biblioteca Gimnaziului înfiinţat de Johannes Honterus,* p. 2.

[2] Ghircoiaşiu, R. *O colecţie de piese corale,* op. cit., p. 26.

[3] Păstrat la Arhivele Statului — Sibiu, Fondul : jj-69.

[4] Volumul conţinea partiturile de la nr. 15 la 203. În prezent, sînt mai puţine, deoarece unele foi, de la început, sfîrşit şi chiar interior, s-au deteriorat.

de nume dintre cele mai variate, compozitori celebri şi necunoscuţi : Orlando di Lasso, Antonius Jünck Claud[iopolitanus], Clemens non Papa, Crecquillon, Galus Dresler (Galli Dresleri), Arnoldus Feys (Theis), Johannes Pen(r ?)aloysy(?), Jacobes Waett (Wert), Leonard Parring (?), Iacobus Regnarto, G[eorgio] Langius, Ioan Gallie, Ioannes de Bachi, Matheus Henrici, Ludovicus Loyset, Valentinus Judex, Mailorett, Jachet, Dominicus Phinott (?), Gregorius Ostermayyer, Iacobus Bultel, Georgius Teleschinus (Aleschinus), Simon Moreau, Iacobus Handelius (Hendel, Henwel), Michael Busdens (Busdensis), Francisco de Rinulo, Georgius Girardi, Thomas Greguilon, Emanuel Tluary, Andreas Schumarti Francus, Paulus Buccenus, Paulus Nestobicenus, Jan de Lotre, Ioannes de Horto, Matheus Le Meistre, Iacob Meilandus (Meiland), Valentinus Neander, Iohannes Vagnerus, Franciscus Scheiffer, Petri Lupini Weltheichter, Wolfgangus Figuli, Melchior Vulpius, Schmalkadensis, Gaspar şi Speiser. Aşadar, patruzeci şi patru de compozitori. De menţionat că numeroase piese nu indică autorul. Lista aceasta ar părea un lux pentru o lucrare de istorie. Numărul extrem de restrîns al surselor de o asemenea vigoare informaţională ne-a obligat să-i acordăm spaţiul cuvenit. Fără ezitare se poate afirma că cele mai diverse şcoli de compoziţie din secolul al XVI-lea sînt reprezentate în *„Partituri pentru tenor"*. Şi totuşi, unele nume proeminente nu figurează : Palestrina, Josquin de Pres. Mai des revin numele lui Orlando di Lasso, Clemens non Papa şi Galus Dresler, autor de motete latine şi psalmi germani. Dacă la Braşov catalogul conducea spre zona italiană a motetului, volumul de la Apoldul de Sus proiectează o arie mai vastă, în care compozitorii germani contemporani sînt majoritari.

Partea cea mai spectaculoasă a manuscrisului o rezervă numele de compozitori care nu pot fi întîlnite nici în cele mai ilustre enciclopedii[1]. Acest lucru se referă la unii autori despre care G. Brandsch scrie că „ ...o parte în mod sigur au fost saşi din Transilvania" [2]. Care deci ar putea fi transilvăneni ? Antonius Junck Claudiopolitanus (din Cluj), G. Langius, Gregorius Ostermayer, Michael Busdensis, Ioan de Bachi, Georgius Aleschinus (Teleschinus), Paulus Bucenus, Petri Lupini[3]. Din păcate, nu sîntem în măsură să aprofundăm acest aspect. Dacă ne ghidăm după nume, după faptul că nu sînt (cu excepţia lui G. Ostermayer) cunoscuţi, atunci putem admite ipoteza apartenenţei lor la muzicienii transilvăneni, saşi de origine. Faptul că erau cîntaţi, că aveau compoziţii pe cinci, şase voci ne face să deducem că posedau măiestrie contrapunctică. În plus, erau competitivi, stînd alături de Lassus şi Clemens non Papa.

A venit timpul să evidenţiem Şcoala contrapunctică transilvăneană din epoca Renaşterii ! Ea trebuie, cu modestia cuvenită, alăturată Şcolii franco-flamande. Acest lucru nu mai e o utopie, ci reprezintă un imperativ ştiinţific.

---

[1] Brandsch, G. a intenţionat să depisteze şi să identifice toate numele. În acest sens i-a cerut colaborarea lui H. J. Moser, care i-a furnizat unele date conţinute în foaia explicativă deja amintită. În cele din urmă, încercarea extrem de dificilă se pare că a fost abandonată.

[2] Brandsch G. *Kirchliche Passionsmusik in Siebenbürgen*. În : *Beiträge zur Geschichte der Ev. Kirche A. B. in Siebenbürgen*. Hermannstadt, 1922, p. 334—354.

[3] Ghenea, C. Cr., în studiul *Creaţii muzicale din veacurile trecute, Muzica*, Bucureşti. An. XIV, 1964, nr. 3—4, p. 64, se referă, de asemenea, la această problemă.

Deocamdată, acest lucru pare temerar, mai ales că nu avem la dispoziţie decît cîteva ştime de tenor pentru a argumenta o asemenea teză. În viitor însă, aceasă idee ar putea fi numai acreditată, ca şi în prezentul volum, ci susţinută cu demonstraţii.

În acest fel, concomitent cu fenomenul componistic al Şcolii de la Putna, s-ar proiecta şi şcoala contrapunctică transilvăneană, imprimînd istoriei muzicii medievale din ţara noastră relief şi prestanţă.

O mişcare componistică în a doua parte a secolului al XVI-lea în Transilvania pare să fi fost o realitate, ca şi faptul că principii de la Alba-Iulia au năzuit să-şi atragă nume de compozitori cu faimă. În acest context se înscriu raporturile lui Sigismund Bathory cu Palestrina şi cu Philippo da Monte. Se ştie că Giovanni Palestrina i-a dedicat principelui Transilvaniei, în 1584, volumul său *Motettorum a 5 vocibus* [1]. De asemenea, unul dintre cei mai proeminenţi compozitori din Şcoala neerlandeză, Philippo da Monte, i-a dedicat lucrări aceluiaşi principe [2].

Nădăjduiam că s-au evidenţiat suficient date care să probeze, fără putinţă de tăgadă, că repertoriul muzical, emanaţie a forţei de creaţie a unor reputaţi autori europeni sau a unor iluştri anonimi (dar acum cu nume) autohtoni, a proiectat activitatea muzicală în centrul preocupărilor pentru redarea unor idei contemporane, utilizînd procedee tehnice de cea mai autentică factură inovatoare. Că aşa stau lucrurile, vom vedea din succinta trecere în revistă a genurilor cultivate.

FORMELE MUZICII VOCALE

Precizăm, ne interesează numai formele cultivate de către creatorii transilvăneni. Astfel, facem o deosebire între ceea ce s-a cîntat şi ceea ce a fost compus. Repertoriul, în mod firesc, a avut o rază mai largă de genuri cultivate decît creaţiile făurite de compozitorii autohtoni. De asemenea, compoziţiile datează din secolul al XVI-lea, şi nu anterior. O altă precizare se referă la faptul că vom reliefa doar acele forme care ne-au parvenit nouă, celor de astăzi. Ca atare, devine posibilă ipoteza existenţei în acele vremuri a mai multor forme de compoziţii decît cele pe care noi le identificăm. O altă constatare preliminară aparţine nomenclaturii adoptate. Am păstrat cu rigoare terminologia formelor de epocă, deşi în unele cazuri, prin asimilare ar fi fost posibilă, poate chiar mai indicată, o altă noţiune. Respectul faţă de autenticitatea istorico-artistică devine în ultimă instanţă factorul decisiv al criteriilor ştiinţifice. Aşadar, cum se prezintă fizionomia muzicală a formelor (genurilor) muzicii transilvănene din secolul al XVI-lea ?

Oda corală este o piesă scurtă, la patru voci, avînd o desfăşurare izoritmică. Factura omofonă, ca şi melodicitatea pregnantă sînt componente fundamentale. Ca structură, oda se constituie din fraze muzicale periodice, nedepăşind regula celor opt măsuri. Elementul de varietate se asigură nu de către factorul muzical,

---

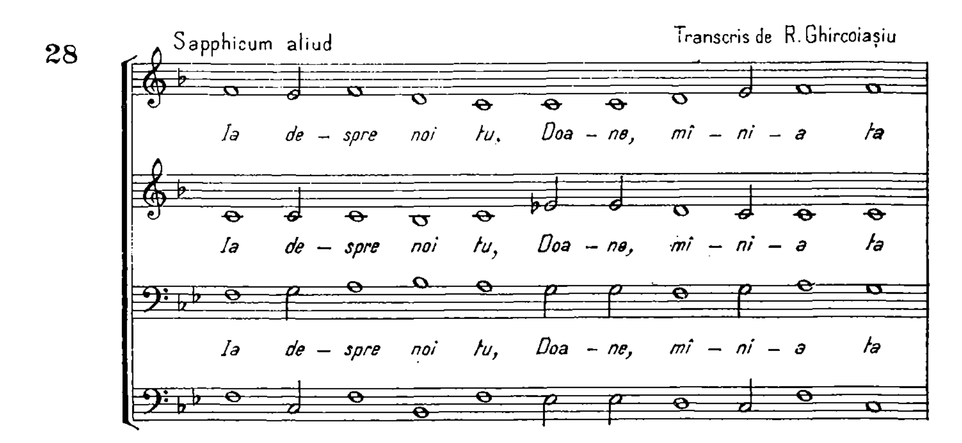
[1] Fellerer, K. G. *Palestrina.* Musikverlag Schwann Düsseldorf, 1960, p. 127.

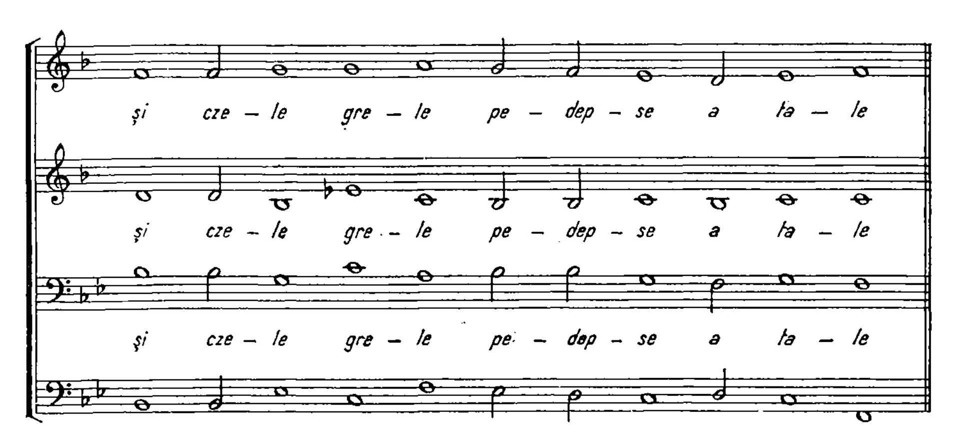
[2] Tomescu, Vasile. *Histoire des relations musicales entre la France et Roumanie.* Bucureşti, Ed. muzicală, 1973.

ci de către cel poetic ; versurile, prin numărul lor mare, determină reluarea obsedantă a aceluiaşi profil melodico-armonic. Ca expresie, odele aparţin sferei lirice cu nuanţe între meditativ şi zglobiu. Prin simplitatea facturii vocale, odele puteau fi executate fără dificultate în cele mai diferite împrejurări.

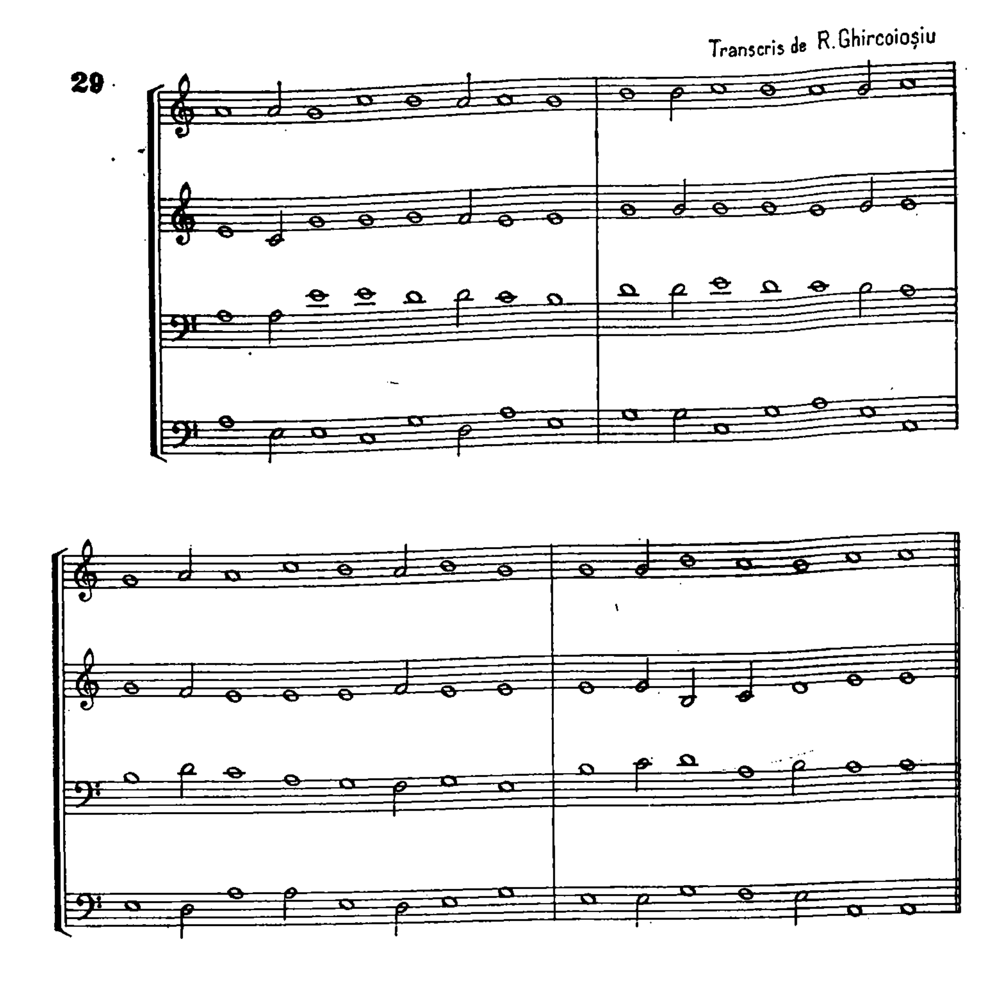
Pentru edificare asupra fizionomiei odei, apelăm la exemplul *Ia de pre noi, tu Doamne,* din *Odae cum harmoniis,* a cărui sobrietate meditativă degajează o luminozitate transparentă, o nobilă poezie :

28





Interesantă este oda *Da puer plectrum coralis,* avînd metrul trohaic dicolon, prefigurînd ritmul de 7 timpi. Caracterul muzical este de data aceasta radios, exuberant, jucăuş. Stilul poetic este preţios, oarecum scolastic. Interesul pentru om apare suficient de pregnant din tematica odei. În armonie, se impune întotdeauna vocea conducătoare, deţinătoarea melodiei, celelalte servind ca fundal. Scriitura nu depăşeşte cadrul acustico-silabic. Cît priveşte profilul melodic ca atare, se remarcă mersul treptat, predominarea intervalelor alăturate de secunde, terţă, mai rar cvartă :
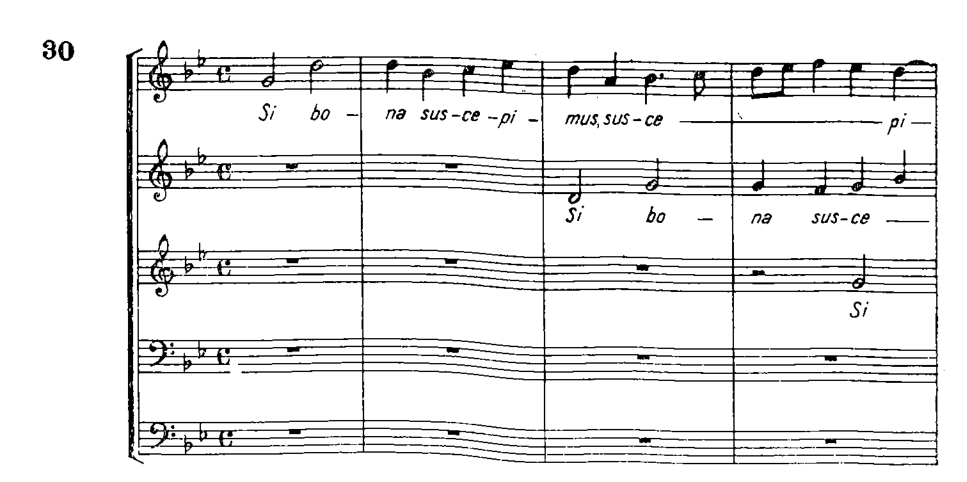


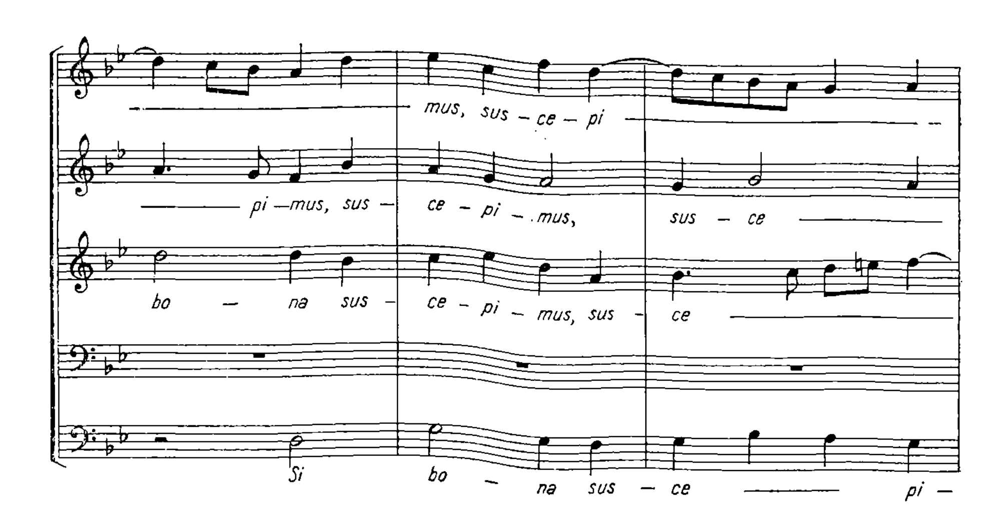
Oda corală din colecţia lui Johannes Honterus are suficiente atribute comune cu madrigalul din primele faze ale dezvoltării sale. Melodica odelor, ca şi a madrigalului, este un *cantus materialis,* şi nu un *cantus spiritualis,* datorită unor tangenţe directe cu rezonanţa cîntecului popular, adeseori pastoral. Apoi, reluarea aceleiaşi melodii se asociază cu o anumită rezonanţă populară în cuplet.
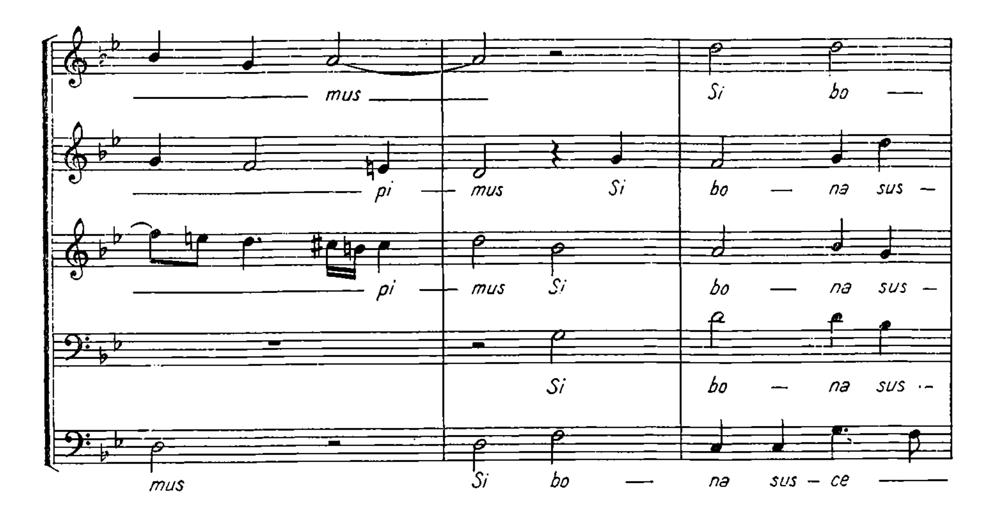
Motetul (latin) este un gen coral contrapunctic, în care una din voci (sau mai multe) expune un alt text decît vocea principală. Motetul, aşa cum se prezintă în *Partiturile pentru tenor,* este un gen religios, temele sacre avînd imagini care prilejuiesc puternice asociaţii cu sentimentele umane. Durerea, bucuria, tristeţea sînt frecvente stări afective ce transpar în contextul versurilor cu rezonanţe sacre. Motetul trasilvănean păstrează un caracter monumental, sonorităţile sînt bogate, reliefîndu-se întotdeauna vocea tenorului. Se întîlnesc numeroase desfăşurări de

voci, în care principiul preluării motivice devine regula de conducere a liniilor vocale. Tenorul deţine încă melodia, acel *cantus firmus,* conceput într-o manieră contrapunctică, potrivit căreia elementul tematic îl reprezintă motivul. Acesta va fi trecut la toate vocile, într-o ţesătură riguroasă, permiţînd răspunsuri, dialoguri, încrucişări de voci, anticipaţii, întîrzieri. Tratarea contrapunctică nu este totuşi prea severă. Se păstrează suficiente elemente ale scriiturii omofone, ceea ce conferă muzicii sonorităţi bogate şi adeseori colorate armonic printr-o îndrăzneaţă înlănţuire a treptelor. Unele lucrări sînt extrem de complexe şi de dezvoltate. În acest sens, cel mai edificator exemplu îl oferă Gregorius Ostermayer în *Si bona suscepimus de manu Domini,* o amplă piesă contrapunctică, de o vigoare şi inventivitate care ne dă măsura exactă a nivelului de măiestrie înalt atins de către şcoala contrapunctică în Transilvania :

30







Larga respiraţie a frazelor melodice, expresivitatea motivică, măiestria ireproşabilă a conducerii vocilor ne poartă gîndul spre arta maeştrilor neerlandezi Swelink, Gombert. Se mai remarcă din procedeele folosite mersul cromatic, suprapunerile îndrăzneţe ale planurilor vocale, generozitatea melismelor.

Si bona suscepimus s-a păstrat în două ştime. Una în manuscrisul *Partituri pentru tenor*, nr. 122[1], şi o altă ştimă la Hillbrom, într-un alt manuscris, un volum care alătură piese de Orlando di Lasso, Meiland etc. După aceasta din urmă s-a ghidat F. X. Dressler atunci cînd a reconstituit motetul în versiunea pe care o deţinem. Într-un fel,această complexitate apare legitimă atunci cînd ştim că repertoriul curent se axa pe compoziţiile lui Orlando di Lasso, Clemens non Papa, G. Dresler, Vulpius şi alţii.

Contactul direct cu muzicienii italieni sau flamanzi a fost de natură să impulsioneze creaţia muzicală. Cînd la Alba-Iulia se invită Philippo da Monte sau, poate, chiar Palestrina, avem temeiurile să credem că opera lor, partial, era cîntată, deci cunoscută. La fel de motivată este şi constatarea că B. Mosto şi-a dirijat lucrările realizate într-un autentic stil italian al motetului. Asemenea creaţii s-au substituit tradiţiei, oferind undele pe care autorii transilvăneni le urmau şi tindeau să le ajungă, pentru ca să dobîndească produse artistice de factură similară. Complexitatea atinsă de către unii autori, tratînd cu dexteritate planuri masive de cîte şase şi opt voci, lasă să se întrevadă o anumită cochetare cu procedeele tehnice, printr-o voită scriitură complexă.

Messa continuă să exercite o mare atracţie în cadrul muzicii sacre şi după Reformă. Luther conservă cadrul messei catolice, purificînd-o de unele texte greoaie şi indezirabile noii doctrine. În esenţă însă, se menţin părţile şi chiar melodiile, coralele, anterioare. În mod deosebit, în Transilvania repertoriul catolic nu a fost abolit, deoarece se consideră că înlocuirea unor imnuri, psalmi ce se

---

[1] Ghenea, C. C. *Creaţii muzicale în veacurile trecute.* In : *Muzica,* 1964, nr. 5—6, p. 62.

bucurau de popularitate nu ar fi fost în sprijinul noilor idei. În manuscrisele acestor secole, atît dinainte cît şi de după Reformă, se păstrează numeroase cîntări anonime, de o reală vigoare melodică, multe provenind din ciclul messei.

Nu el lipsit de interes faptul că Domnitorul Petru Cercel şi-a manifestat înclinaţiile literare în favoarea muzicii. Grăitor este textul unui imn, *Potentissimo Dio del sommo et ipso* (Stăpîne Domn pe adînc şi pe văzduhuri), tipărit la Veneţia în 1586, în *Dialoghi piacenoli del Sig. Ştefano Guazzo* [1].

Patimile. Încă din epoca prereformei, în Transilvania se înrădăcinase practica interpretării *Patimilor,* de preferinţă fiind *Patimile după Matei,* avînd trei personaje, interpretate de către preot (Isus), diac (povestitorul), subdiac (diferite personaje). Tot aceştia susţineau şi partea corului. Execuţia, deşi sărăcăcioasă, era importantă pentru faptul că se cultiva o formă superioară muzicală, ce urmărea o aciţune desfăşurată muzical, prin intermediul trăirilor unor personaje diferite şi individualizate.

O formă răspîndită în Transilvania a fost aceea a *Patimilor* lui Johann Walther, colaborator al lui Luther. Aceasta rezultă din cartea de cîntece *Kirchenthalsche Gesangbuch* (1573), provenind din satul Hălchiu [2].

Şi în manuscrisul *Vocea tenorului* se află o indicaţie care prefigurează tradiţia cîntării *Patimilor* în bisericile transilvănene. La piesa nr. 52, se poate citi : *„Sequitur passio... Dei nostri Cry a 4 voci...“* — un fragment dintr-o lucrare extrem de dezvoltată ca linie melodică, comparativ cu alte piese din acelaşi manuscris. Aceasta este preluată din *Patimile după Matei* a compozitorului franco-flamand Obrecht [3]. Tradiţia cultivării *Patimilor* presupune o vastă cultură muzicală. Acest fel de dramă muzicală reclamă voci, cor, ansamblu instrumental (orgă) şi cunoştinţe muzicale. Vom întîlni mereu manuscrise cu *Patimi* de provenienţă transilvăneană, ceea ce grăieşte de la sine despre cultura muzicală a acelei epoci.

COMPOZITORII DE MUZICĂ VOCALĂ

Mai înainte de toate, trebuie arătat că în ţara noastră compozitorii, făuritorii de cîntece, ce şi-au declarat identitatea datează după toate aparenţele din secolul al XVI-lea. Cei dintîi sînt autorii de melodii în stil bizantin, promotorii stilului putnean, în frunte cu Eustatie, a cărui perioadă înfloritoare se situează în primul deceniu al veacului amintit. Compozitorii care s-au afirmat în domeniul muzicii de tip european sînt cunoscuţi ceva mai tîrziu, de pe la mijlocul aceluiaşi secol. În consideraţiile noastre nu intră toţi compozitorii care au activat, fie şi pentru o perioadă relativă, în Transilvania, ci numai compozitorii presupuşi a se fi născut în acel colţ de ţară sau care au desfăşurat o muncă de durată pe tărîm muzical. Astfel, nu vor fi cuprinşi muzicienii italieni ca B. Mosto, de

[1] Ivaşcu. G. Op. cit., p. 6—7.

[2] Brandsch, G. *Kirchliche Passionsmusik in Siebenbürgen,* op. cit., p. 329.

[3] Ibidem, p. 330.

la care nu ne-au parvenit compoziţii elaborate în timpul şederii la curtea princiară. Pe de altă parte, adeseori simpla prezenţă într-o localitate a unui compozitor nu înseamnă întotdeauna prea mult. Este posibil ca un autor introdus în repertoriu cu piese îndrăgite să exercite o influenţă mai puternică asupra mediului, inclusiv de creatori, dacă aceştia există, decît un autor stabilit în acele locuri, dar mai puţin înzestrat, mai insignifiant ca individualitate creatoare. Aşadar, cine sînt compozitorii transilvăneni şi ce ştim despre ei ?

Hieronimus Ostermayer *„eruditus modulorum musicarum que expertissimus organistae"* [1] este o personalitate braşoveană de seamă a primei părţi a secolului al XVI-lea. Nu se cunoaşte anul naşterii sale, ci numai localitatea — Gross Scheyer (Şura Mare) [2]. A murit în anul 1561, după cum ne informează inscripţia funerară a mormîntului său [3].

H. Ostermayer a fost un om multilateral, îmbinînd activitatea istorică şi diplomatică cu cea artistică. A rămas de la el o cronică intitulată *Historien von 1520 Jahr bis Anno 1561* [4]. Paradoxal, nu vorbeşte despre persoana sa în această scriere cu caracter de jurnal zilnic. A fost bun prieten cu J. Honterus, care l-a apreciat în mod deosebit.

Ştirile concrete privitoare la viaţa şi activitatea sa sînt restrînse. În 1530, Magistratura oraşului Braşov dispune angajarea sa cu plata de 40 de guldeni aur pentru *„...musicis artis perquam eruditum modulorumque musicorum expertissimum Hieronimus als Organisten"*. La curtea Domnitorului muntean Radu Paisie îl găsim în anul 1539, unde îşi etalează virtuţile de organist. A avut o orgă portativă. Nu este exclusă nici îndeplinirea, cu această ocazie, a unei misiuni diplomatice. În anul 1545, cu ocazia vizitei la Braşov a unei solii moldovene şi turceşti, printre distracţiile organizate de primărie s-a înscris şi un concert susţinut de H. Ostermayer. Era atît de preţuit, încît ori de cîte ori se iveau vizite de seamă organistul era solicitat pentru a impune arta, cultura Braşovului. Evenimentul a avut loc în 1545, cînd a cîntat în prezenţa soliei lui Petru Rareş, condusă de Matei Logofătul [5]. Acestea sînt faptele care nu lasă nici o îndoială asupra calităţilor remarcabile de organist ale lui H. Ostermayer. Din păcate, nu avem nici un indiciu sigur asupra preocupărilor sale componistice, deşi profilul organistului presupune asemenea îndeletniciri. Ar fi greu de admis că nu a compus. Ori n-a aşternut pe portative creaţiile sale, ori s-au pierdut. Singura

---

[1] *Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt,* vol. 2, op. cit., p. 764.
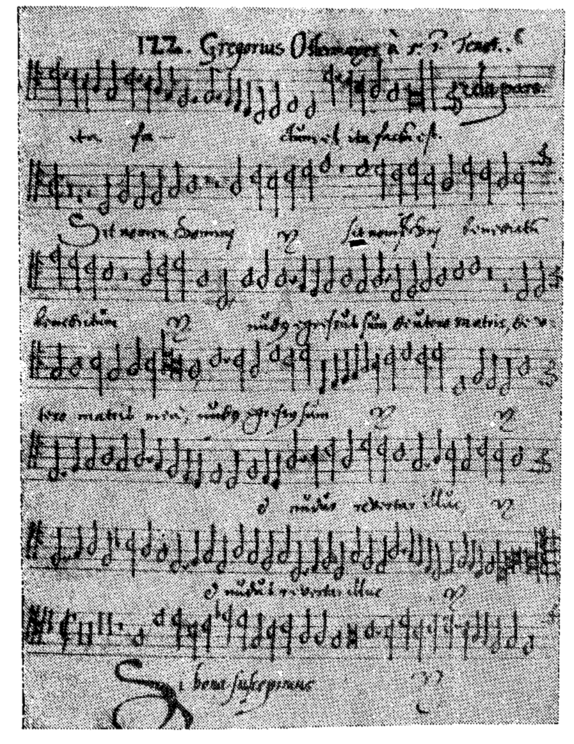
[2] Hajek, E. *Die Musik,* p. 14. Viorel Cosma, în *Cultura muzicală românească în epoca Renaşterii,* op. cit., p. 30, indică anii vieţii lui Ostermayer 1500—1561.

[3] *„Anno 1561 ist gestorben*
Herr Hieronimus Ostermayer
Geboren zu Markt Gross Scheyer
War organist in Stadt Allhier
Hat nie trunken Wein und Bier
War gelehrt Fromm und Gut
Nun er im Himmel singen tut".
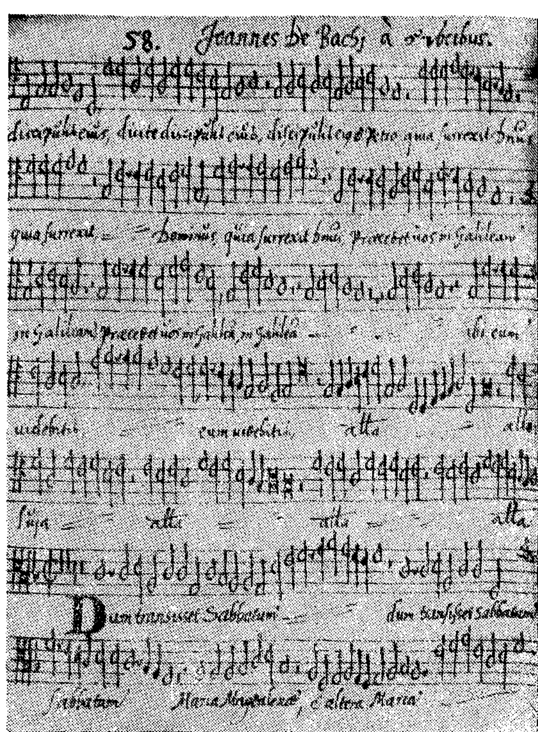
[4] Publicată în *Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt,* vol. IV.

[5] *Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt,* vol. 3, 1896, p. 276 şi Ghenea, C. C. *Creaţii muzicale în veacurile trecute,* op. cit., p. 63.

mărturie a activității lui Hieronimus Ostermayer pe tărîm componistic, și aceasta ipotetică, ar fi *Odae cum Harmoniis,* care ar putea fi atribuită și lui Andreas Lucillus. Oricum, stilul odelor nu este edificator pentru o personalitate de organist de talia lui H. Ostermayer. Aceastea sînt perfecte pentru un anumit nivel școlar, dar nu susțin o măiestrie componistică de amploare.



Si bona suscepimus de G. Ostermayer din manuscrisul *Partituri pentru tenor — Vocea tenorului,* 1596 (Arhivele Statului — Sibiu)
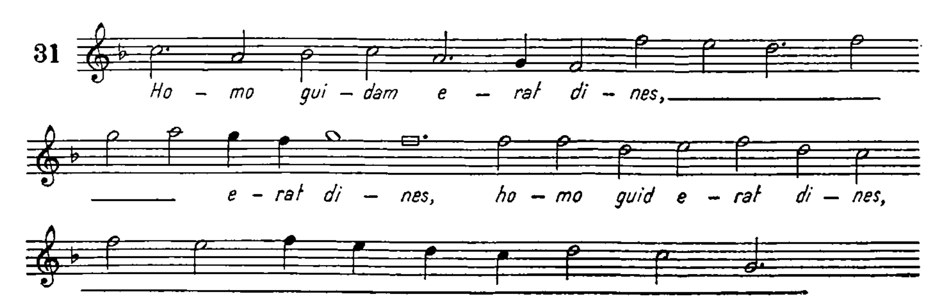


Piesă contrapunctică pe cinci voci de Johannes de Bachi (Arhivele Statului — Sibiu)
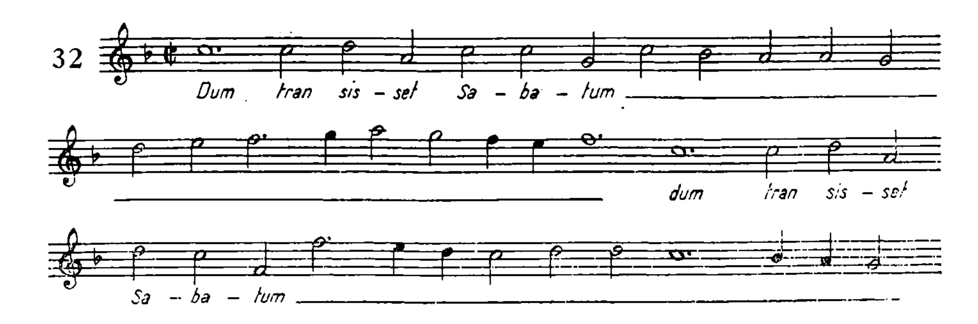
Gregorius (Georg) Ostermayer, fiul lui Hieronymus, s-a născut la Brașov în 1530. De mic primește o solidă instrucție muzicală. Se duce în Germania pentru desăvîrșirea studiilor. Se stabilește acolo, funcționînd în diferite localități ca organist : Tübingen (1558), Stuttgart (la Stiftskirche), Esslingen și Heilbrom, unde va și muri, la 3 iulie 1571. Întreține strînse legături cu orașul natal, făcînd mai multe vizite [1]. Gregorius Ostermayer a scris poezii și a compus muzică. A su-

[1] Hajek, E. Op. cit., p. 22.

pravieţuit motetul *Si bona suscepimus,* despre care am vorbit anterior, o admirabilă demonstraţie de inventivitate melodică şi rigurozitate stilistică. Colecţia *Partituri pentru tenor* mai cuprinde o lucrare de Ostermayer, dar nu se specifică dacă este de Hieronymus sau de Gregorius. Dat fiind faptul că Gregorius mai figurează cu un motet, înclinăm să credem că şi lucrarea în discuţie, motetul nr. 101, *Homo quidam erat dines,* tot pe cinci voci, îi aparţine. Ca stil melodic, ca tratare vocală, prezumaţia pare motivată :



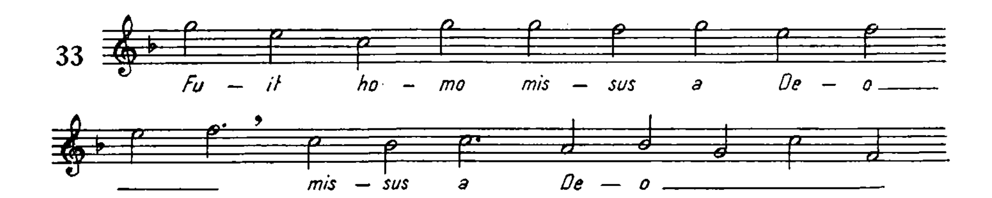
Joannes de Bachi este un compozitor necunoscut enciclopediilor muzicale. Nu sîntem în măsură să afirmăm dacă numele său are ceva comun cu arborele genealogic al familiei Bach[1] sau dacă se plasează într-o altă ramură filială, numele putîndu-i proveni de la vreo localitate[2]. Joannes de Bachi a compus motete. S-au transmis două prin *Partituri de tenor.* Primul, nr. 58, *Dum transisset Sabbatumm... a 5 vocibus,* este compus anterior anului 1564. Desenul tenorului are o desfăşurare intervalică tipică pentru temele care cer o dezvoltare contrapunctică. Este energică, viguroasă şi totuşi lirică :
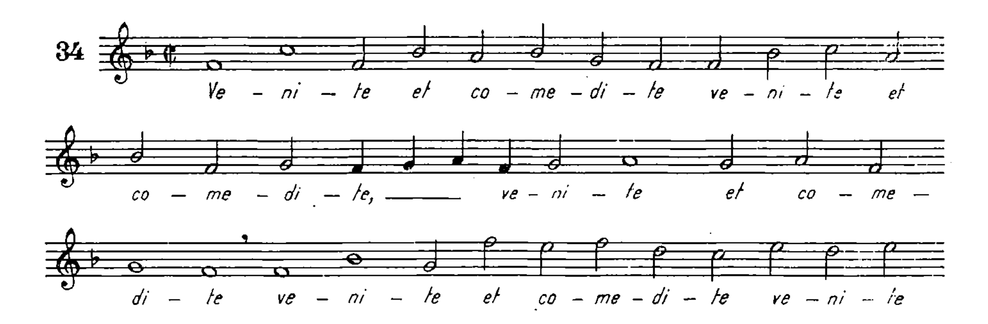


[1] Al doilea descendent al familiei Bach, Veit, fiul lui Hans, se ştie că s-a stabilit în Ungaria (poate chiar în Transilvania). A avut mai mulţi copii, dintre care unul cu numele de Johann, dar fiind născut în 1580, nu pare a fi identic cu Joannes de Bachi. Problema cere serioase investigaţii. La capitolul necesităţii clarificărilor se includ multe nume din *Partituri pentru tenor.* De exemplu, cine a fost Iacobus Handelius (Henwel, Hendel) ?

[2] Ghenea, C. Cr. susţine, în *Creaţii muzicale în veacurile trecute,* op. cit., p. 64, că J. de Bachi s-ar lega de localitatea Bahnea.

Al doilea motet, nr. 109, *Fuit homo misus Deo... a 6 vocibus,* vădeşte un cantus de un profil aproape instrumental :
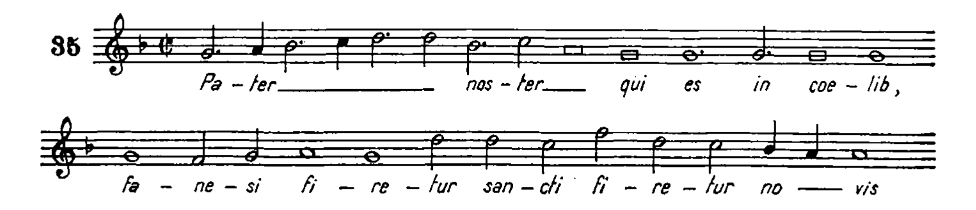


Georgius Teleschinus (Aleschinus — după Alisch, actualmente Seleuş — Sighişoara)[1] este iarăşi un nume care nu spune prea mult. Este posibil ca toţi aceşti muzicieni să fi fost organiştii unor localităţi transilvănene, ale căror compoziţii să fi circulat. Teleschinus este autorul Motetului nr. 104, *Elisabeth, Zacharia magnum, a 6 vocibus.* Nu este de mirare că stilul contrapunctic se respectă cu atîta stricteţe, încît se ajunge la generalizarea unor trăsături melodice. Temele au acelaşi contur sinuos, cu salturi de cvintă şi cvartă la început, apoi cu mers treptat :
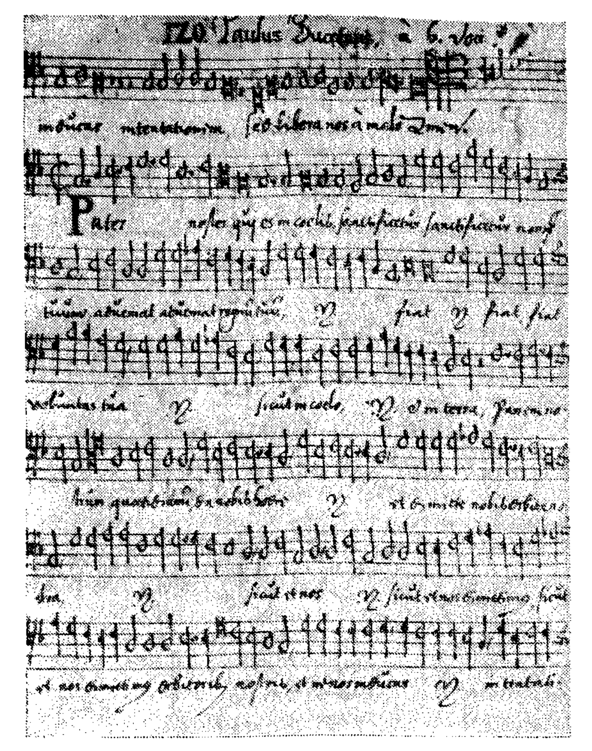


Michael Busdens [is], din Buszd, actualul Boz, de lîngă Sebeş, este autorul Motetului pe 5 voci nr. 108.

Paulus Bucenus compune *Pater noster* (nr. 120), motet pe 6 voci :
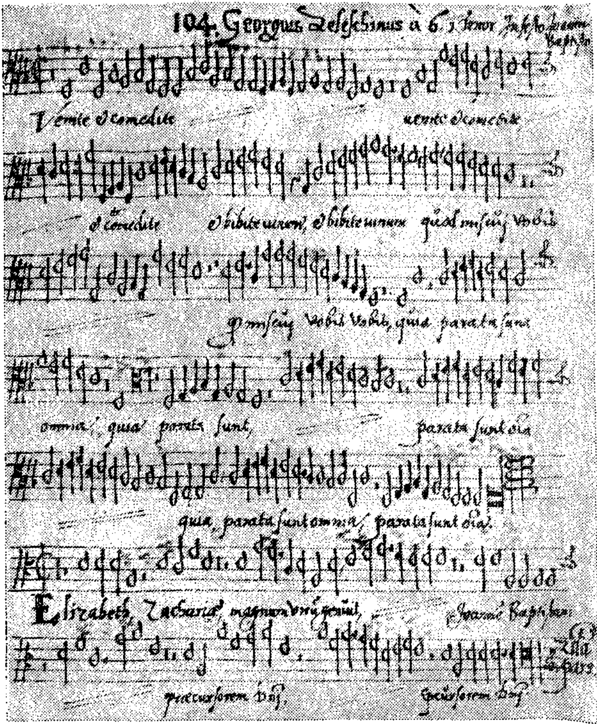


[1] Brandsch, G. în studiul citat, scrie Aleschinus, şi nu Teleschinus, cum se vede foarte limpede în manuscris.



Compoziţie semnată de Paulus Bucenus, din *Partituri pentru tenor* (Arhivele Statului — Sibiu).

Pagină din *Partituri pentru tenor*, compoziţie pe şase voci datorată lui Georgius Teleschinus.



Antonins Jünck, Claudiopolitanus, fost preot la Gîrbova între 1569—1599, a compus un *Kyrie* la patru voci (nr. 20).

L. Langius este autorul Motetului *Ecce venit...*, pe cinci voci.

Necunoscut este şi Petri Lupini Waltheicher, autorul Motetului nr. 169.

Creatorul Motetului nr. 159, *Ierusalim...*, potrivit cercetătorului Brandsch, G., ar fi Johann Madendorf, preot în Senniofer (un cătun de lîngă Homorod), decedat în anul 1603 [1].

Arnoldus Feys sau Theis figurează în *Vocea tenorului* cu *Emeudemus in melius.*

Iată-ne aşadar la capătul acestei galerii de autori cvasi-anonimi, care, atunci cînd se vor dezvălui mai multe date despre viaţa şi activitatea lor, vor susţine într-un mod şi mai edificator ceea ce deja s-a conturat, trăinicia unei mişcări componistice de sorginte transilvăneană în stilul contrapunctic.

---

[1] În fişa care însoţeşte manuscrisul, întocmită de G. Brandsch.

CREAȚIA INSTRUMENTALĂ ȘI FORMELE SALE

În plină dominare a muzicii vocale, se impune componentul instrumental care va determina o spectaculoasă afirmare a potențialului său expresiv. Atît în epoca *Ars Nova*, cît și în Renaștere, muzica instrumentală, comparativ cu cea vocală, ocupă un loc secundar. Începînd din secolul al XVI-lea, se intensifică tendințele spre afirmarea independentă a genurilor instrumentale, al căror curs va înregistra un sens mereu ascendent. De bună seamă, muzica executată la instrumente nu se naște acum. S-au întîlnit forme specifice în faze anterioare. Ceea ce se realizează în anii la care ne referim aparține fenomenului de recrudescență a muzicii instrumentale, înălțată de pe făgașul folcloric la cel al profesionismului. Cu alte cuvinte, interpretarea muzicii instrumentale nu se mai face, în virtutea noțiunilor transmise, din generație în generație, pe cale orală, ci pe baza unor norme și reguli mai complexe, incifrate în compoziții special concepute sau transcrise.

Frescele, tapiseriile, vitraliile ne furnizează prețioase imagini ale practicii muzicale instrumentale de epocă, pledînd convingător despre aria largă a instrumentelor în viața artistică. Din păcate, aceste surse nu pot suplini lipsa unor partituri și mărturii mai directe, capabile să susțină concludent natura muzicii instrumentale de la noi. De altfel, fenomenul privit pe plan european se înfățișează identic și în alte culturi. Dispunem de mărturii care fac posibilă reconstituirea, fie și parțială, a muzicii instrumentale.

Enunțiativ, liniile directoare ale muzicii instrumentale indică o permanentă desprindere de muzica vocală, prin transpunerea unor corale, motete la instrumente. Se diferențiază din ce în ce mai marcant planurile dintre muzica cultică și cea profană. Absența textului, care în acea vreme excela în a se grefa pe sursele paristice, imprimă un pronunțat timbru laic. Muzicii instrumentale i se datorează, așadar, în cea mai mare măsură fenomenul laicizării artei sonore. Nu întîmplător se produce o bruscă răspîndire a muzicii instrumentale la curțile princiare, familii de nobili, tîrgoveți, ajungînd pînă în mediul rural. Într-un cuvînt, toate clasele sociale beneficiază de moda muzicii instrumentale, avîndu-și corifeii în luth (alăută), bucium, trompetă, fluier, orgă, familia clavecinului ; unele dintre aceste instrumente etalînd posibilități melodice, altele contrapunctice.

Emanciparea muzicii instrumentale nu se face spectaculos, ci cunoaște o traiectorie lină, dar consecventă, îmbogățind peisajul sonor cu surse regeneratoare și inedite. Muzicii instrumentale i se va datora marea varietate ritmică ce declanșează noțiunea de contrast. De asemenea, și descoperirea sistemului temperat, de la care se va afirma majorul și minorul, aceste tonalități cu infinite potențiale. În sfîrșit, aici își au leagănul formele muzicale monumentale, ce vor pune în evidență principiul dezvoltării tematice, pe care într-un mod incipient îl descoperim și în creațiile maeștrilor artei contrapunctice vocale. Muzicii instrumentale îi datorăm încă o seamă de alte modalități menite să lărgească cîmpul artei sonore. Să ne referim la cristalizarea culorii timbrale, la dezvoltarea gîndirii muzicale prin intermediul modulației, la reliefarea expresiei armonice și, în sfîrșit, la explorarea ingenioasă a facturii instrumentale, izvor inepuizabil de surse și combinații axate pe veșnica și nedisimulata căutare a farmecului și profunzimii expresiei.

De fapt, Renaşterea înregistrează o puternică tendinţă de perfecţionare tehnică instrumentală, pentru a corespunde gustului şi cerinţelor iubitorilor care doreau sonorităţi cît mai plăcute cumulate cu largi disponibilităţi tehnice. Cultivarea muzicii instrumentale devine dintr-o dată o chestiune de orizont cultural, instrucţie şi inventivitate. Dacă la aceasta adăugăm talentul, component fundamental etern, vom înţelege că profesiunea de instrumentist, deşi a fost adeseori desconsiderată, implica ample disponibilităţi artistice şi intelectuale. Ar fi suficient să mai invocăm aici ce cunoştinţe vaste i se pretindeau instrumentistului profesionsit pentru a stăpîni notaţia muzicală, ale cărei cifruri şi codexuri presupuneau o temeinică instruire.

Este de presupus că formele muzicii instrumentale cultivate pe teritoriul ţării noastre erau aceleaşi cu cele întîlnite în centrele muzicale europene. Instrumentiştii italieni din suita curţilor, ca şi cei localnici aflaţi sau nu în statele municipalităţilor, erau la curent cu repertoriul confraţilor de pe alte meleaguri. Prezenţa soliştilor, ansamblurilor instrumentale şi a turnerilor implică un repertoriu instrumental bogat, o literatură muzicală în care s-au distins anumite forme şi genuri. Vom evidenţia doar pe acelea despre care avem indicii precise. Acestea coincid cu principalele forme instrumentale de epocă înregistrate în alte locuri.

Formele de dans sînt introduse în repertoriul curent al soliştilor şi ansamblurilor instrumentale sub impulsul gusturilor noii clase sociale, a tîrgoveţilor. Vigoarea lor insuflată de relaţiile stabilite cu filonul muzicii populare va declanşa o rapidă răspîndire. Funcţia de însoţitoare ale unor mişcări coregrafice nu va mai fi obligatorie, ceea ce înseamnă că dansurile deţin imbolduri artistice autonome. Ca structură, dansul preconizează claritatea expresiei, reliefînd cu pregnanţă linia melodică. De obicei, în constituţia dansului intră două mişcări, determinînd caracterul regulat al desenului metric, al accentelor, precum şi simetria frazelor.

Uneori schimbarea mişcării deriva din apelarea la *proportio*, adică menţinerea desenului melodic iniţial *(canto fermo)*, schimbîndu-se metrul într-o mişcare lentă (de obicei valori duble). Dintre dansurile caracteristice amintim : *pavana, gagliarda, passamezo* şi *saltarello* (italiene), *Dantz* şi *Nachdantz* (germane), *estampida* (francez). Li se vor alătura *allemande, courante, gigue, intrada, ballo* sau respectiv *baletto*. Între passamezo şi saltarello era o diferenţă de metrică. Melodia era aceeaşi — în măsură binară (2/4 sau 4/4) şi respectiv ternară (3/4). Alăturarea mai multor dansuri în cadrul unei interpretări după principiul contrastului vor da naştere *suitei* instrumentale.

O altă categorie a muzicii instrumentale o constituie formele imitative clădite după principiul urmăririi cu rigurozitate a unei idei melodice. Genurile reprezentative — *ricercarul* şi *fantezia.*

Ricercarul preia trăsăturile motetului, se edifică pe un motiv ce primeşte o tratare contrapunctică variată, desfăşurată pe cîteva secţiuni, care păstrează omogenitatea materialului tematic. Discursul muzical în ricercar are o anumită monotonie, datorită neoperării principiului tensiune-relaxare, adică a elementului dramatico-emoţional.

Fantezia are numeroase trăsături comune cu ricercarul. E o piesă instrumentală care se remarcă prin dezinvoltura conducerii materialului melodic. Adeseori diferenţa dintre ricercar şi fantezie este neînsemnată, cea ce permite confundarea lor din punct de vedere al structurii.

Un alt grup îl constituie așa-numitele forme libere, care se cristalizează fără să aibă în prealabil o normă arhitecturală imuabilă. Distingem în această privință : *capriccio,* o varietate a fanteziei ; *canzon,* avînd o constituție omofonă, preluată de la izvorul pe care-l dezvoltă — chansonul ; cea mai reprezentativă formă liberă poate fi considerată *toccata.* Termenul comportă diferite interpretări, în funcție de autorii care recurg la el. În secolul al XVI-lea, toccata era o piesă instrumentală întîlnită în repertoriul instrumentelor cu clape, care presupunea dezvoltarea variată a unui element expresiv : acord, formulă ritmică, mod. Factura improvizatorică, urmărind componentul inițial, determină dezvoltarea virtuozității instrumentale. De asemenea, tot o structură liberă are *preludiul,* o scurtă piesă unitară tematic, avînd un caracter de introducere la o lucrare.

Vom vedea în concret unele din aceste forme în paginile următoare, după ce ne vom opri asupra dansurilor, care ne interesează în mod vital, ele demonstrînd valoarea și prezența muzicii de sorginte populară românească.

DANSURI ROMÂNEȘTI

Tentativa prezentării dansurilor cu rezonanță românească pare temerară, deoarece, în mod practic, nu se cunosc piese notate în epoca Renașterii care să poarte indicația edificatoare pentru apartenența la cultura noastră. Și totuși, o asemenea incursiune își are rațiunea, demonstrînd existența elementelor caracteristice [1]. Ce factori justifică detectarea unor dansuri românești în epoci îndepărtate, atunci cînd acestea nu sînt specificate ca atare ?

Problema este foarte complexă, și pentru a fi înțeleasă în esență, deci succint, îi vom simplifica datele. După anul 1500, în diferite tabulaturi apar notate dansuri purtînd indicația locului sau țării căreia aparțin. De regulă, mobilul transcrierii dansurilor îl reprezintă dorința interpretării acestora în cadrul unor manifestări muzicale și coregrafice. Instrumentele pentru care se scriu dansurile aparțin de preferință familiei clavicordului și luthului. În țara noastră, aceste instrumente sînt mai răspîndite în perioada menționată în Transilvania. Aici însă, românii, deși majoritari ca populație, nu se bucurau de drepturi politice și naționale. Mai mult, se purta o intensă campanie pentru deznaționalizarea lor. După cum se știe, încercările acestea au fost zadarnice. Obiceiurile străbune ale românilor transilvăneni au rămas intacte. Ele au putut fi receptive la anumite influențe, precum au putut la rîndul lor influența. Preluarea nedeclarată a unor atribute artistice românești părea o chestiune de rutină, atîta vreme cît aceștia ca națiune erau privați de drepturi și libertate. Fenomenul primirii unor influențe muzicale străine de către mediul folcloric românesc transilvănean a fost în orice caz mai slab decît cel al furnizării de influențe. Românii, pentru a nu fi dezrădăcinați din străvechea lor tradiție, păstrau cu tenacitate elementele moștenite, acceptînd cu greu corpurile eterogene.

---

[1] Muzicologului Romeo Ghircoiașiu îi aparține o asemenea inițiativă, realizată cu o deosebită probitate profesională, în lucrarea *Contribuții la istoria muzicii românești,* Capitolul VI, p. 178—230.

Bogăţia folclorului românesc nu putea rămîne neobservată. Captiva interesul muzicienilor, inclusiv al celor străini, care nu făceau întotdeauna deosebire între ceea ce era românesc şi neromânesc. Prin urmare, devine posibilă preluarea unor melodii româneşti, voit sau nu, şi date drept transilvănene, maghiare, germane, conform dominaţiei existente pe atunci în acest colţ de ţară românească sau originii crezute de autor.

Fenomenul sesizat este valabil şi în cazul unor migrări de populaţie românească. Stabiliţi în Polonia, Moravia, păstorii valahi, locuitori de munte, vor intra într-un activ proces de împrumuturi artistice. Cu timpul, repertoriul preluat de la ei şi cîntat de populaţia locală de naţionalitate poloneză etc. va fi considerat ca aparţinînd acestora. În acest fel devine posibilă mutaţia paternităţii.

De fapt, în epoca medievală, problema aparteneţei este relativă, întrucît schimburile de valori spirituale se fac după criteriul forţei de comunicare şi vigorii artistice. Ca atare, problema apartenenţei nu are o semnificaţie majoră, nefiind luată în consideraţie decît într-o fază mai avansată. Se conturează, aşadar, o susţinută mişcare a bunurilor culturale, o accentuată circulaţie a pieselor repertoriului muzical, determinînd un vast proces de interferenţe, ceea ce face posibilă estomparea originii primare a unui tip melodic. Se produce în consecinţă deturnarea paternităţii adevărate, acreditîndu-se false apartenenţe. Pe acest teren flexibil, criteriul pentru stabilirea originii rămîne acela al structurii intonaţionale. Deci, titlurile atribuite devin relative, şi numai desenul melodic, prin formulele sale specifice, se pronunţă edificator asupra apartenenţei la o cultură sau alta.

La cele de mai sus trebuie luate în consideraţie încă două aspecte. Prin integrarea repertoriului într-o anumită zonă geografică, se produce, în timp, asimilarea tiparelor de circulaţie (melodice, ritmice, modale), ceea ce aduce cu sine imposibilitatea determinării exacte, cu şanse de convingere, dacă o anumită formulă a făcut parte iniţial din stratul folcloric al unui popor sau al altuia. Deci, unele elemente structurale constitutive, datorită convieţuirii îndelungate, devin bunuri comune, greu de detaşat unilateral. Un alt aspect se referă la transcrierea acestor melodii. De cele mai multe ori, muzicianul profesionist al evului mediu, pus în situaţia de a transcrie şi aranja pentru un anumit instrument o melodie oarecare, o ajustează într-aşa fel, încît să corespundă scopului destinat. Se produce în acest proces o acţiune de şlefuire, care, din păcate, duce la îndepărtarea unor trăsături stilistice folclorice fundamentale. În acest fel, se nivelează profiluri melodice, se estompează formule specifice, se înlătură amprenta naţional-populară. Astfel, devine mai anevoioasă întreprinderea de detectare a particularităţii originare. Se menţin doar vagi ecouri ale desenului primar. Judecat şi prin prisma distanţei istorice, care operează de asemenea cu modificări, vom avea o viziune relativă a efigiei individualităţii muzicale naţionale din acea epocă.
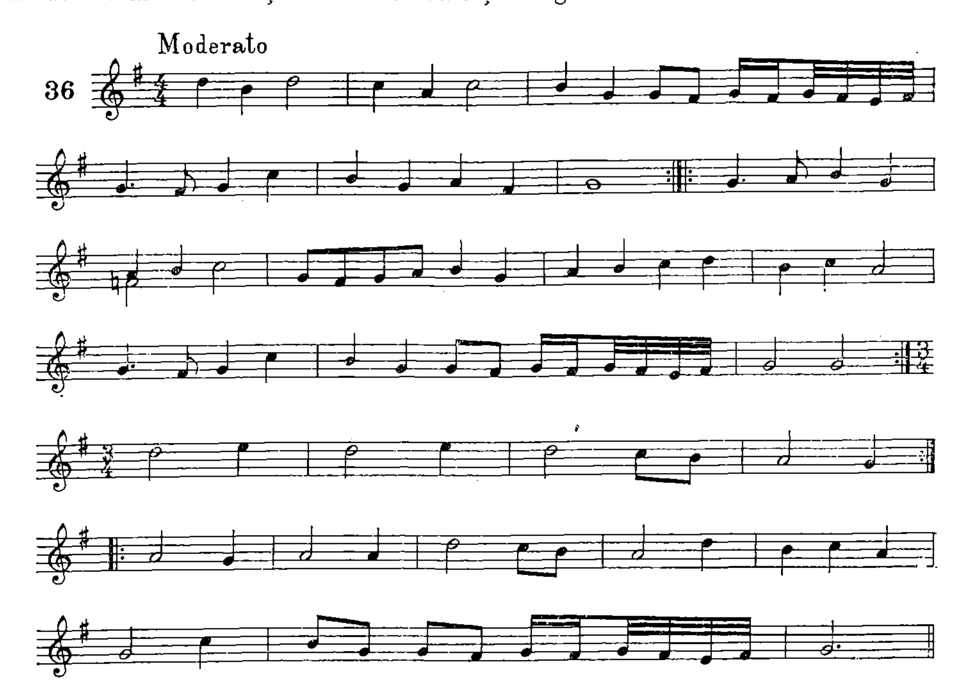
Înarmaţi cu aceste considerente, să vedem care sînt dansurile ce îndreptăţesc asociaţii sau vădesc trăsături stilistice identice melodiilor româneşti. Mai trebuie precizat că izvoarele acestora le găsim în colecţii, tabulaturi de epocă, din ţări ca : Polonia, Germania, Franţa. Titlul nu reflectă, de cele mai multe

ori, originea națională a dansului, ceea ce în parte explică diversele interpretări care li se atribuie [1].

Dansuri cu intonații ce pot fi susținute ca făcînd parte din tezaurul muzicii populare românești se întîlnesc după anul 1500 în următoarele documente : Tabulatura lui Jean din Lublin, Tabulatura lui Heckel, Tabulatura din Dresda, *Orchesographie* de Arbeau [2]. Tabulatura lui Jacob Paix și Tabulatura lui Normiger.

Muzicianul Jean de Lublin și-a alcătuit impresionanta sa tabulatură pentru orgă între anii 1537—1548. Aceasta conține transcripții de piese corale neerlandeze, italiene, franceze, poloneze, mise, motete, cîntece și 36 de dansuri. În aceeași tabulatură se află reguli de compoziție, insistîndu-se asupra stilului imitativ [3].

Două dansuri ne interesează în mod direct : *Haiducky* și *Conradus*. *Dansul haiducesc* are două mișcări — Moderato și Allegretto :



Distingem două momente care au tangențe incontestabile cu melodica dansurilor românești : formula *sol-la-si,* întîlnită frecvent în melodiile transilvă-
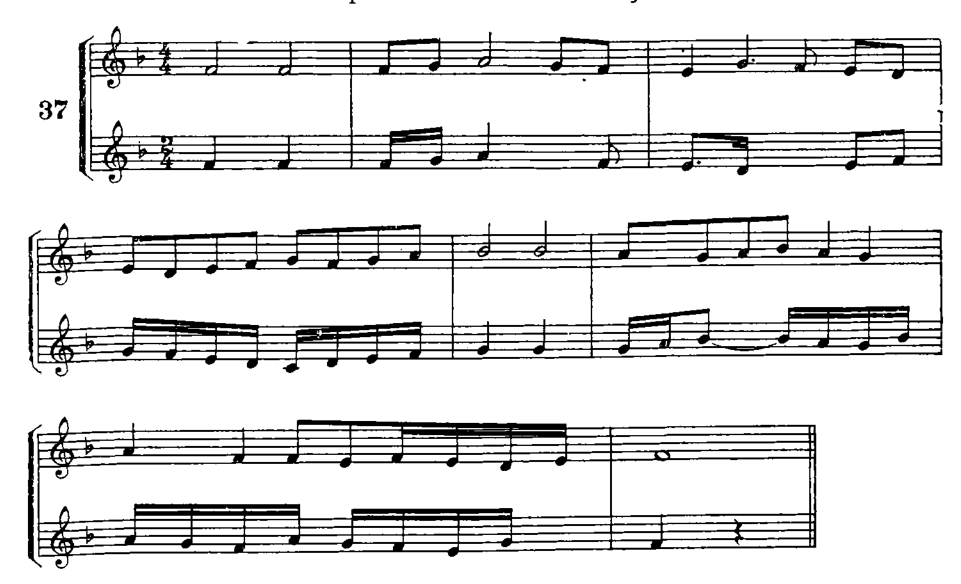
[1] Din această cauză, dansuri din tabulatura poloneză a lui Jean din Lublin, spre exemplu, le găsim în studiile despre dansurile maghiare, ca în cazul lui Szabolcsi, Bence. *A Magyar Zene évszázadai,* Zeneműkiado Vállalat, Budapest, 1959, p. 157—208.

[3] R. Ghircoiașiu, în op. citat, pag. 200, mai indică și un dans din tabulatura lui Mathäes Weisselius.
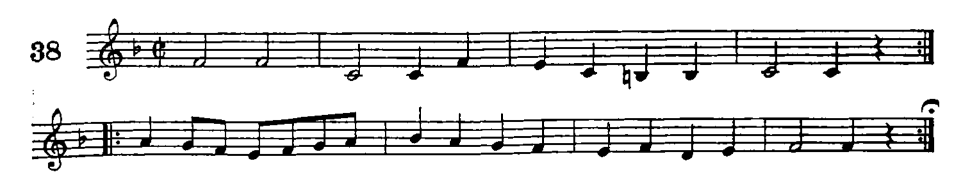
[3] Cosma, V. *Documente și lucrări muzicale din pragul veacului al XVIII-lea. Muzica,* nr. 5—6, 1964, p. 69—70.

nene şi moldoveneşti, şi melodia din Allegretto, care aduce rezonanţe din *Banu Mărăcine* [1].
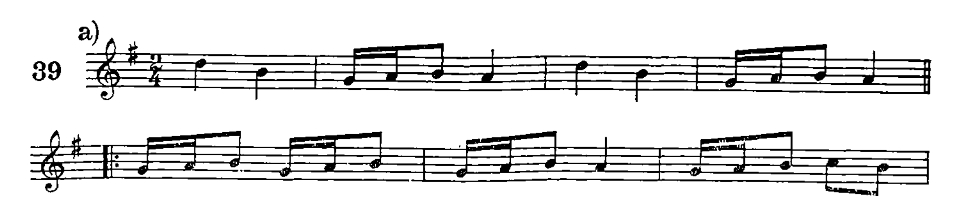
Dansul Conradus are o puternică asemănare cu *Ţarina :*
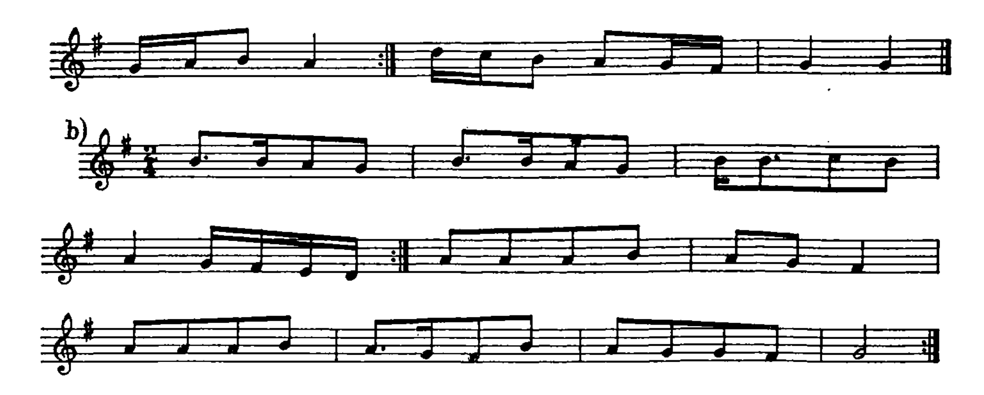


În tabulatura lutistului münchenez Wolfgang Heckel, *Lautenbücher* (1556 şi 1562), printre dansuri figurează şi *Ein sächsisch Tänzlein,* a cărui frază secundă pare că poartă rezonanţe melodice româneşti :



În tabulatura din Dresda, *Tabulatur Buch* (1592), apar două dansuri haiduceşti cu formule melodice şi ritmice similare folclorului românesc :
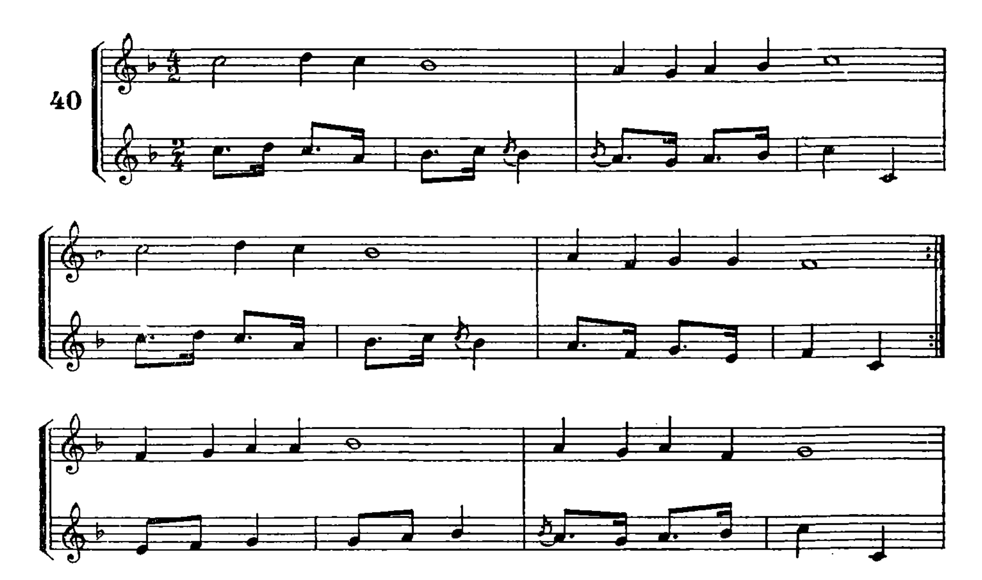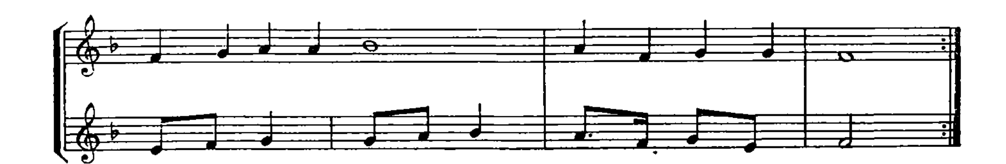


[1] De menţionat că primele patru măsuri din Allegretto sînt identice cu o frază din corul *Haz de necaz* de Gheorghe Cucu. Vezi Ghircoiaşiu, R. *Melodia dansului Banu Mărăcine şi dansurile haiduceşti în feudalism.* În : *Studii muzicologice,* nr. 4. Bucureşti, 1957, p. 40.
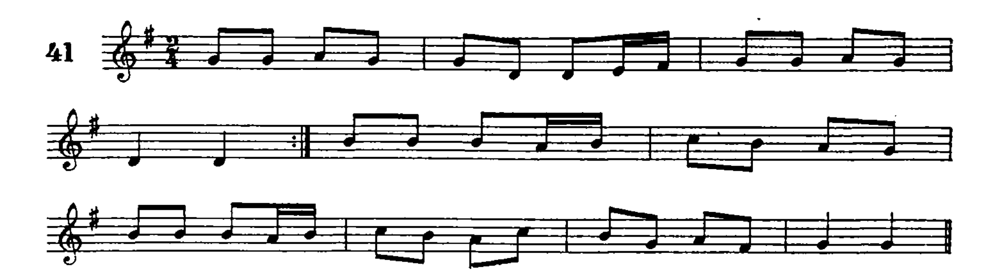


Este vorba în primul dans haiducesc (a) de tronsonul *sol-la-si,* ca, de altfel, şi de întregul desen melodic, iar în al doilea (b), de formula ritmică din fraza a doua, care pare o copie directă a uneia din cele mai frecvente formule specifice dansurilor noastre.

Cel mai nealterat dans cu inflexiuni incontestabil româneşti, fiind o transpunere a *Banului Mărăcine* în valori lărgite, este *Danse des Bouffons ou Mathachius (Dansul săbiilor)* din tratatul de dans *Orchesographie* de Thoinot Arbeu (Jehan Tabourot), din anul 1588—1589. Tratatul a fost conceput ca o metodă şi teorie pentru notarea în tabulatură şi învăţarea dansurilor. Aşadar, se vrea notată mişcarea coregrafică şi muzica dansului. Acest tratat pare a fi cel mai important document privind dansurile de epocă pe care încearcă să le asimileze dansurilor Greciei antice. Prezenţa *Banului Mărăcine* într-o asemenea colecţie de anvergură demonstrează circulaţia şi vigoarea sa expresivă :
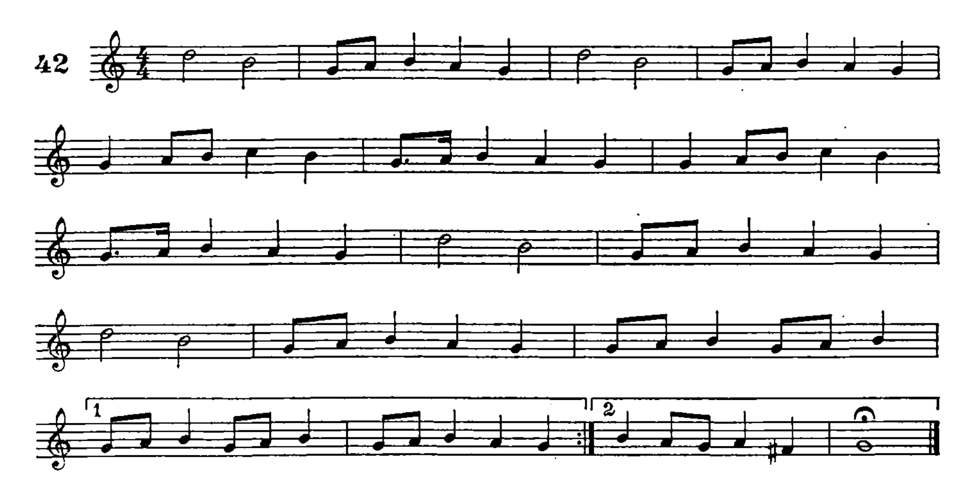




Sub înfăţişarea dansului de epocă *estampida* se ascunde o bătută românească, ce-şi trădează originea îndeosebi în fraza melodică cadenţială. O datorăm lui Jacob Paix, care o transcrie în tabulatura sa din anul 1583 :



Un ultim document datează din 1598, şi îl datorăm organistului Augustus Normiger de la Dresda. Între cele 93 de dansuri ale tabulaturilor sale de orgă, în care, printre altele, sînt şi autentice dansuri populare, figurează unul cu o melodică ce poartă rezonanţe specifice dansurilor noastre — ambitus de cvintă, mers treptat, preponderenţa motivului *sol-la-si :*



Sîntem încredinţaţi că cercetările privind dansurile româneşti din secolul al XVI-lea se află în stadiul primar, ceea ce înseamnă că aprofundarea lor va prilejui noi descoperiri . Sînt necunoscute izvoarele italiene, austriece, cehoslovace. Înseşi manuscrisele bizantine ar putea furniza surprize.

COMPOZITORI DE MUZICĂ INSTRUMENTALĂ

Frontului de creatori ai muzicii bizantine şi vocale contrapunctice existenţi în provinciile româneşti în secolul al XVI-lea i se alătură creatorii de muzică instrumentală, întregind astfel tabloul activităţii de compoziţie.

Profilul compozitorilor de muzică instrumentală era diferit de cel al autorilor psalţi şi de muzică vocală de tip apusean, legaţi prin profesiunea lor de un centru muzical, o biserică sau mănăstire, o localitate, în care au trăit ani îndelungaţi. Mai înainte de toate, compozitorii erau desăvîrşiţi interpreţi, mari virtuozi ai epocii. Arta interpretativă era solicitată pretutindeni, fapt pentru care instrumentiştii respectivi nu rămîneau locului prea multă vreme. Erau trubaduri aflaţi în continuă peregrinare. De aici orizontul vast şi repertoriul bogat, capabil să corespundă gusturilor diferitelor curţi europene şi mecenaţilor. Trăind în diferite localităţi şi ţări, se creează o anumită confuzie în legătură cu apartenenţa lor. Istoriografiile muzicale din diferite ţări includ numele unor virtuozi de epocă pe motivul că au activat temporar şi în patria lor. Evident, tipul de interpret european acreditat pe atunci favorizează apartenenţe multiple. Criteriul cel mai ferm şi universal îl reprezintă însă considerarea ţării în care s-a născut şi format respectivul muzician drept ţara căreia îi aparţine în primul rînd. Mai trebuie remarcate şi alte trăsături fundamentale ce decurg din profilul muzicianului medieval. Interpretul avea şanse de a deveni apreciat nu numai după felul în care stăpînea tainele artei instrumentului său, dar şi după măsura în care fantezia sa creatoare îşi demonstra inventivitatea. Nu se putea concepe o artă interpretativă de anvergură care să nu fie dublată de măiestrie componistică, de cunoştinţe armonice, contrapunctice. Intervine în această alianţă ştiinţa improvizaţiei, acea facultate de a dezvolta idei muzicale, de a clădi construcţii arhitecturale în mod ingenios pornind de la o temă dată, de la un motiv sugerat. Improvizaţia solicită facultatea compozitorului de a făuri prin mijloacele variaţiei imagini noi, în lanţ, urmărind cu consecvenţă efigii vechi.

Muzicianului medieval, compozitor şi interpret, îi era sortită o viaţă agitată, nesigură, plină de primejdii. El nu avea o condiţie socială înaltă, deşi se afla sub ocrotirea unor nobili ce se voiau sprijinitori ai artelor. Atunci cînd, în cazuri rare, muzicianul dobîndea un titlu, însemna că amurgul carierei era aproape. Muzicianului i se încredinţau tot felul de obligaţii extra-artistice, ajungînd pînă la misiuni cu caracter politic. Nu o dată muzicienii au îndeplinit acţiuni de spionaj, au participat la comploturi, fiind pedepsiţi atunci cînd tentativa eşua. Asemenea umbre nu reuşesc să eclipseze adevăratul chip al muzicianului, menit să insufle prin arta sa încredere în viaţă, optimism. Prin arta lor, au avut un greu cuvînt de spus în opera seculară de emancipare a societăţii pe noi trepte de civilizaţie, afirmînd idei univesale umane.

Arta profesată de muzicienii transilvăneni a avut puternice legături în primul rînd cu Italia, ţara cea mai avansată din punct de vedere muzical. Muzicienii italieni erau invitaţi în Transilvania, şi nu întîmplător spre centrele muzicale italiene se îndreptau muzicienii născuţi pe meleagurile carpatine. În domeniul muzicii instrumentale, stilul italian a dominat orizontul componistic.
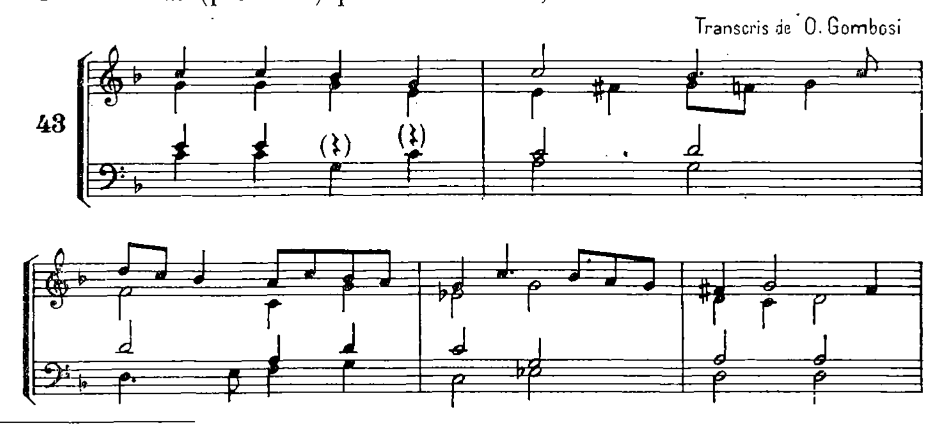
Posedînd tainele tehnice ale stilului italian, creatorul medieval se putea manifesta nestingherit, cucerind recunoştinţă şi preţuire. Încă nu sosise ora marilor revelaţii ale individualităţilor creatoare autonome şi nici a sumei individua-

lităţilor reprezentative pentru un anumit perimetru geografic. Aşa limitată cum era, arta muzicală a secolului al XVI-lea a fost suficient de penetrantă şi viguroasă pentru ca să se impună. Deţinem trei nume de creatori interpreţi : Piero Bono, Antonio Rotta şi Valentin Bacfarc. Primul a fost italian, ultimii doi, saşi născuţi în Transilvania. În timp ce Bacfarc şi-a legat activitatea de pămîntul ţării sale, în pofida numeroaselor turnee, Antonio Rotta s-a desprins de matca natală, stabilindu-se definitiv în ţara adoptivă — Italia.

Despre Piero Bono de Ferrara, care, după cum am văzut, a fost un timp muzician al lui Matei Corvin, se ştiu, în ceea ce priveşte latura componistică, prea puţine. Atîta doar că a creat aşa-numitele „super-invenţiuni", adaptări de cîntece pentru stilul luthului. Cu alte cuvinte, a transcris piese vocale celebre pentru luth. Operaţiunea pretindea cunoştinţe teoretice solide, dar nicidecum nu poate fi echivalată cu activitatea propriu-zisă de compozitor. În plus, nici nu cunoaştem să fi lăsat piese originale.

Muzicianul Antonio Rotta sau de Rota[1] şi-a impus nu numai virtuozitatea de concertist şi lutist, dar şi fantezia creatoare, concretizată în lucrarea *Intabulatura del lauto,* publicată la Veneţia în anul 1546. Piesele conţinute aici sînt ricercari, motete, balli (dansuri), madrigale şi chansonuri franceze. Este interesant de subliniat că în *Intabulatura* sa, A. Rotta alătură mai mult de două dansuri, contribuind la cristalizarea formei de suită. Ciclul cuprinde trei dansuri, ca bunăoară : *passamezzo, padovano* şi *saltarello.* Nu toate piesele sale au intrat în volumul publicat. Se explică astfel de ce numeroase piese sînt incluse în publicaţii aparţinînd lui Francesco da Milano (1547), Madruzzo (1547), Phalese[2] (1552), Gerle (1552) şi alte manuscrise[3].

Stilul lui A. Rotta, demonstrînd o aleasă cultură, surprinde epoca de fecunde căutări polifonice din cadrul facturii omofone. Discursul este limpede, neîncărcat, oferind sonorităţi colorate într-un cadru ce nu putea fi prea bogat în posibilităţi expresive. Vom înţelege atributele esenţiale ale muzicii lui A. Rotta din *Preambulum* (preludiul) publicat de Gerle, nr. 17[4].
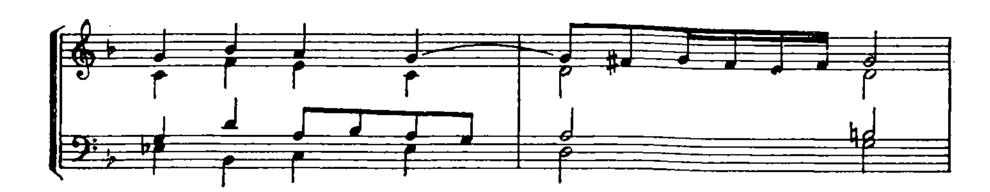


[1] Născut în Transilvania (?), mort la Padova în jurul anului 1548.

[2] Hortus Musarum.

[3] British Museum, mss. nr. 246 şi 253.

[4] Gombosi, Otto. *Der Lautentist Valentin Bakfark,* op. cit., p. 42.



Este greu să ne pronunţăm asupra chestiunii în ce măsură muzica lui A. Rotta a influenţat direct muzica Transilvaniei. Probabil că s-a redus la rolul pe care l-a exercitat în formarea tînărului V. Bacfarc. Dar şi aşa, înseamnă că a avut o contribuţie la dezvoltarea artelor de pe meleagurile din care a pornit.

VALENTIN BACFARC

Una dintre cele mai strălucite cariere de instrumentist virtuoz din evul mediu aparţine lui Valentin Greff Bacfarc [1]. A fost lutistul aclamat al curţilor datorită desăvîrşitei sale măiestrii, dar şi artistul care a trăit o viaţă extrem de zbuciumată.

S-a născut la Braşov în anul 1507. Despre părinţii lui se ştie doar că erau saşi. Valentin a avut un frate, Michael Bacfarc, care a fost tot muzician, lutist la curtea lui Ioan Sigismund (Alba-Iulia). Johann Bacfarc, autorul unei fantezii *(Fantasia Joannis Bacfarti)*, îi este nepot.

Talentul precoce al lui Valentin Bacfarc este remarcat de Ioan de Zapolya, care-l ia sub protecţia sa. Virtuozii instrumentişti de luth constituiau puncte de atracţie ale curţilor medievale, conferind prin arta lor răsunet celor care îi susţineau. Se crede că Bacfarc a început să studieze luthul la curtea lui I. Zapolya cu A. Rotta, angajat ca muzician de curte. La Padova studiază cu acelaşi profesor, fie că a început acolo însuşirea tehnicii luthului, fie că îl urmează pe profesor, atunci cînd acesta părăseşte reşedinţa princiară de la Alba-Iulia [2].

Numeroase date biografice legate de V. Bacfarc sînt destul de nebuloase. Însăşi problema studiilor sale. Este greu de crezut că a luat contact cu luthul abia la Padova. Chiar şi frecvenţa la cursurile particulare ale lui A. Rotta nu este atestată pe bază de documente. Dar admiţînd ca reală această posibilitate, trebuie să fim de acord cu ipoteza că la Braşov, iar apoi la curtea de la Alba-Iulia, a primit primele lecţii de la un lutist (sau mai mulţi) local, ştiind că pe atunci în Transilvania acest instrument era răspîndit. Pe timpul şederii în Italia, protectorul transilvănean devine rege al Ungariei, sub numele de Ioan I (1526). Bacfarc se întoarce la Alba-Iulia fiind primit la curte. Arta sa cucereşte admiraţie, fapt care îi aduce drept recunoaştere titlul de nobil, de care

---

[1] Gombosi, Otto. *Der Lautentist Valentin Bakfark*, op. cit., p. 42.

[2] Koczirz, A. V. *Greff Bakfark. În Denkmäler der Tonkunst in Österreich XVIII.* Wien, 1911, ed. Breitkopf und Härtel, vol. 37, p. XXXII

ar fi legată adoptarea numelui de Bacfarc [1], avînd emblema nobiliară formată dintr-un ţap şi o coroană, semn al oraşului natal.

Murind protectorul său, Bacfarc se îndreaptă spre centrele muzicale apusene. Se opreşte la Buda, apoi la Paris, unde se crede că a intrat în slujba diplomatului François de Tournon.

Din mai 1549, Valentin Bacfarc se stabileşte în Polonia, fiind lutistul curţii regelui Sigismund August al II-lea, pare-se recomandat de sora sa Isabela, mama principelui Ioan Sigismund, soţia protectorului său Ioan Zapolya. Se stabileşte la Wilnius (Wilno), unde îşi întemeiază un cămin, căsătorindu-se cu Katharina Narbuttowa. Bacfarc primeşte onorariul unui „fistulator", adică al unui membru al orchestrei curţii, care în Polonia fiinţează din anul 1411. În plus, beneficiază de o serie de cadouri drept preţuire, care-i permit să aibă o situaţie materială onorabilă. De prin anul 1551 întreprinde o serie de călătorii în Europa centrală, stabilind relaţii strînse cu regele Prusiei, Albrecht. În Franţa obţine admiraţia şi prietenia principelui François de Tournon, devenit cardinal de Lyon. Acesta îl ajută să-şi publice primul volum de compoziţii şi transcripţii, în 1552. Peregrinările se ţin lanţ : Königsberg, Danzig, Augsburg, Paris, Lyon, Veneţia, Wilnius [2].

Întreţine relaţii de prietenie cu regele Poloniei, cu care participa la petreceri îndelungate, ce nu erau privite cu ochi buni. Concomitent, prin vizite sau corespondenţă, păstrează legături amicale şi cu Albrecht al Prusiei, un mare iubitor al muzicii. Mai are o susţinută corespondenţă cu principele de Brandenburg, în care nu era prea discret faţă de ceea ce se petrecea în Polonia. Poartă legături şi cu curtea vieneză a împăratului Maximilian al II-lea. În 1565 se găseşte la Cracovia, unde veghează la tipărirea unui volum al compoziţiilor sale pentru luth.

Duplicitatea legăturilor cu curtea polonă şi prusacă ia contururi dramatice. Fiind acuzat de spionaj în defavoarea Poloniei, armata i-a devastat casa din Wilnius. Reuşeşte să se salveze, şi prin mijlocirea ambasadorului vienez ajunge la Viena, via Bratislava, unde, la 1 iulie 1566, obţine un angajament la curtea lui Maximilian al II-lea. Înăsprirea raporturilor cu demnitarii polonezi, ceea ce a dus la fuga ruşinoasă din ţara ce i-a preţuit talentul, trebuie pusă pe seama caracterului său, care-l făcea să nu se eschiveze, în schimbul unor favoruri, de la fapte meschine, de tipul furnizării unor informaţii cu caracter secret.

La Viena, Bacfarc nu se aclimatizează, şi solicită un concediu de trei luni pentru a-şi vizita locurile natale. Ultima oară figurează în statele de plată ale Curţii imperiale la 16 martie 1568. În Transilvania este primit cu căldură de către Ioan Sigismund, el însuşi un iscusit interpret la luth, orgă şi psalterium [3]. Bacfarc îşi dă seama că reîntoarcerea la Viena, după vizita la Curtea Transilvanici, nu este oportună, şi se dicide să se stabilească la Alba-Iulia, exercitîndu-şi profesia le lutist şi probabil de dirijor al formaţiei de curte. În Alba-Iulia,

---

[1] Koczirz, A. Dr. Op. cit., p. XXXII. Haraszti, Emil, în *La musique hongroise*, op. cit., p. 40, afirmă că e o eroare să se creadă că numele i se leagă de titlul nobiliar.

[2] Lakatos, Şt. *Viaţa şi opera lui Valentinus Bakfark*, exemplar dactilografiat, Bibl. Uniunii compozitorilor. 1961, p. 4—6.

[3] Szamosközy, St. *Rerum Transilvanicorum Pentades*. Budapest, 1876, vol. IV. p. 108—109.

Bacfarc, la 61 de ani, se pare că s-a simţit în largul său, deoarece era deosebit de apreciat. Dovadă, donarea de către principe, prin actul din 30 iulie 1570, a comunei Galda de Jos, judeţul Alba, cu tot ceea ce aparţinea acesteia. În acest fel, situaţia materială a lui Bacfarc devine excelentă. Fericirea n-a durat prea mult. Susţinătorul său moare în martie 1571. Succesorul, Ştefan Bathori, se pare că nu-i acordase aceeaşi atenţie, fapt pentru care Bacfarc îşi amanetează moşia şi se hotărăşte să plece în Italia, pentru a-şi publica lucrările. La Padova, o epidemie de ciumă a fost necruţătoare cu Bacfarc şi familia sa. A murit la 22 august 1576 [1]. Înainte însă, şi-a ars toate manuscrisele, declarînd că nici un alt interpret n-ar fi capabil să-i execute compoziţiile într-o manieră care să-l satisfacă.

Bacfarc, aşa cum rezultă din scrierile unor poeţi contemporani, a fost un om mic de statură, care nu excela prin frumuseţe. Raţiunea, şi nu sentimentul îi dicta comportamentul în diferitele împrejurări. Era ambiţios şi foarte calculat în tot ce întreprindea. Cu toate acestea, anumite acţiuni par cel puţin stranii, indicînd nestatornicie şi lipsă de caracter. Trăind în Polonia timp de 17 ani, bucurîndu-se de stimă şi preţuire, angajează legături cu curtea prusacă. La Viena nu-l copleşesc favorurile imperiale, şi brusc preferă să se îndrepte înspre curtea lui Ioan Sigismund, neagreat în cercurile habsburgice. Evident că o asemenea neloialitate şi pactizarea cu cei care erau discreditaţi în faţa protectorilor nu aveau cum să contribuie la menţinerea unei impresii favorabile lui. În acest fel a avut posibilitatea să cutreiere în numeroase centre europene, făcîndu-se cunoscut şi intrînd în relaţii cu numeroşi compozitori şi muzicieni de epocă.

Judecînd după ecourile admirative ale contemporanilor, măiestria interpretativă a lui V. Bacfarc a fost perfectă. Virtuozitatea tehnică, fiind dublată de o temeinică stăpînire a procedeelor teoretice, armonice şi contrapunctice, i-a permis să ofere ascultătorilor săi şi posterităţii o operă bogată şi valoroasă. Bacfarc trebuie să fi avut şi preocupări didactice. Unele indicaţii din volumele sale sînt concludente. Din păcate, nu cunoaştem numele discipolilor. Unul singur se menţionează, deşi cu oarecare şovăială : lutistul şi compozitorul polonez Adalbert Dlugorai [2].

Opera componistică a lui Valentin Bacfarc s-a transmis, bănuim, numai parţial, prin intermediul unor publicaţii, şi constă din lucrări originale şi transcripţii pentru luth, de o vigoare şi fidelitate exemplară.

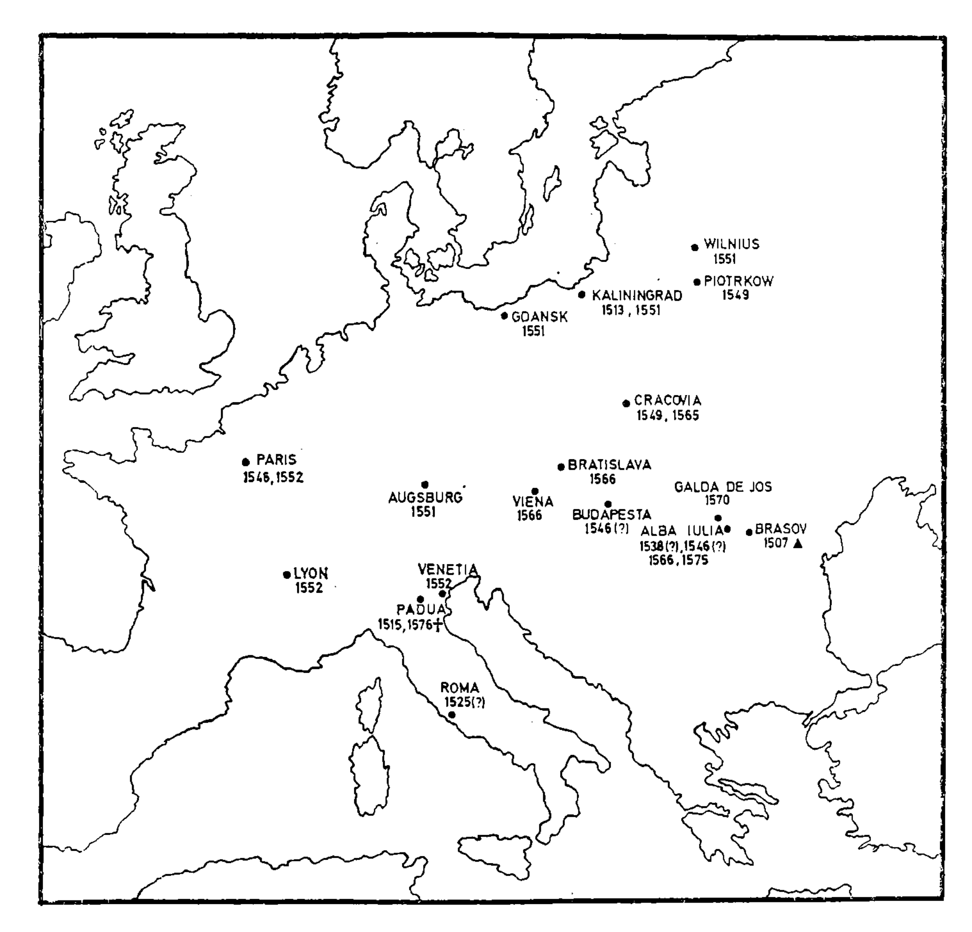
Într-un anumit fel, este de mirare că Bacfarc şi-a publicat piesele repertoriului său, compoziţii sau transcripţii, ştiut fiind faptul că virtuozii medievali păstrau cu stricteţe secretul artei lor, respectiv tehnica cu care tratau diferitele compoziţii. În acest fel, V. Bacfarc este unul dintre puţinii muzicieni transilvăneni ai secolului al XVI-lea a căror creaţie s-a perpetuat în timp [3].

---

[1] Biografia romanţată a lui V. Bacfarc a scris-o Egon Hajek : *König Lautenschläger, Leben und Abenteuer eines fahrenden Sängers aus Siebenbürgen.* Verlag J. F. Steinkopf, Stuttgart, 1941.

[2] *Histoire de la musique,* vol. I, sous la direction du Roland-Manuel, op. cit., p. 1276.

[3] Compozitorul Sigismund Toduţă, în *Patru intabulaturi pentru lăută de G. Bacfarc,* a prelucrat pentru orchestră de coarde două fantezii şi două transcripţii ale compozitorului transilvănean, punînd astfel în evidenţă valoarea deosebită a creaţiei sale. Prima intabulatură,



Harta principalelor călătorii ale lui Bacfarc

Care sînt volumele ce conţin compoziţiile lui Bacfarc ? Deosebim două categorii : unele fundamentale, pentru că includ piese instrumentale cu caracter de ediţie princeps, iar altele nefundamentale, doarece conţin retipăriri.

Din prima categorie fac parte două volume, din cea secundă, mai multe.

În anul 1552 (sau în ianuarie 1553), la Lyon, apare : *Intabulatura Valentini Bacfarc, Transilvani Coronensis. Liber Primus Lugunduni apud Jacobum Modernum. Cum privilegio ad triennium.* În cuprins au intrat 4 fantezii (recer-

---

Andantino mosso, este *Fantezia în sol minor* (nr. 8) ; a doua intabulatură, *Allegretto grazioso,* este transcripţia chansonului *Or vien ça vien* de Jannequin ; a treia, *Mosso ma non troppo,* este transcripţia Chansonului *D'amour sur plains* de Rogier şi a patra este *Fantezia în fa minor* (nr. 4).

cate) de V. Bacfarc, în modurile minore *re, sol, la, fa* ; 4 motete, de N. Gombert *(Muro tuo, 4 vocibus)*, Jachet de Mantua *(Aspice Domine,* 5 v), Loyset Pieton *(Benedicta as Per illud Ave,* 6 v), Richefort *(Hierusalem luge Deduc quasi torretem,* 5 v) ; 6 chansons, de Crequillon *(Le corps absent,* 4 v), Jannequin *(Or vien ça vien,* 4 v, *Martin menoit,* 4 v, şi *Un gay berger,* 4 v), Rogier *(D'amor me plains,* 4 v, şi *O combien,* 4 v) ; 6 madrigale la patru voci, de Arcadelt *(Si grand'e la pieta, Il ciel che rado, Che piu foc'al mio foco, Quand'io pens)* şi Verdelot *(Dormend'un giorno, Ultimi mei sospiri)*.

Notarea urmează şase linii, fiecare corespunzînd unei coarde, în timp ce ritmul este redat prin intermediul notaţiei mensurale. Fixarea grafică este specifică tabulaturii italiene pentru luth. De observat felul în care Bacfarc a ştiut să acorde prioritate lucrărilor autorilor francezi pentru a-l satisface pe acela care l-a sprijinit la tipar, Cardinalul Tournon, căruia i-a şi fost dedicat volumul.

La Cracovia, în anul 1565, vede lumina tiparului al doilea volum de lucrări fundamentale, intitulat *Harmoniarum Musicorum.* Titlul complet, cu accesoriile uzuale vremii este : *Valentini Greffi Bakfarci Pannonii, harmoniarum musicorum in usum testudinis factorum, Tomus primus. Ad potentissimum totius Sarmatiae Principem, ac Dominum Sigismundum Augustum, Polonia regem et caet. Patrem Patriae, et omnium Musicorum Patronum beneficentissimum Dominum suum clementissimum... Cracoviae, Impensis Authoris Lazarus Andrae excudit. Anno a virgineo patru M.D.L.XV. Mense octobri.* De menţionat că pe pagina a şaptea, sub emblema lui Bacfarc, se notează inscripţia *„Insigne Valentini Bacfarci Panonni, artis musicae paritissimi"*. Deci poartă titlul nobiliar şi se intitulează Bacfarc Panonii, nu ca în primul volum, *„Transilvani Coronensis"*.

Anterior, în paginile 3—6, alături de unle fraze cu caracter ocazional adresate „patronului muzicii", se găsesc interesante reflecţii estetice asupra puterii de înrîurire a muzicii, asupra rolului său în echilibrul spiritual. Se apelează în acest sens şi la elemente istorice, invocîndu-se nume ilustre : Socrate, Platon şi Pitagora. Se relevă forţa miraculoasă a lirei lui Orfeu [1].

Cuprinsul volumului *Harmoniarum musicorum* aduce trei fantezii de V. Bacfarc. Una pe trei voci, în *sol* minor, şi două la patru voci, ambele în *fa* minor. De asemenea, mai sînt incluse opt motete la patru voci şi un chanson pe cinci voci : Clemens non Papa *(Jesu nomen sit nomen, Erravi sicut ovis Delicta Iuventutis, Circumdederunt me Quoniam tribulatio)*, Gombert *(Cantibus organicis Fundite cantores, Domine si tu es cumque vidisset, Venite filii servite Domino)*, Arcadelt *(Exaltabo te Domine in voluntate)*, Josquin de Près *(Qui habitat hon occedat* şi *Faulte d'argent)*.

Intabulatura a fost reeditată în 1564 la Paris, avînd titlul : *„Premier livre de tabelature de luth contenant plusieurs Fantaisies, Motetz, Chansons françoises et madrigalz par Valentin Bacfarc"* [2]. Volumul reprezintă o selecţie de piese

---

[1] Reproduse de Gombosi, O. Op. cit., p. 30—32.

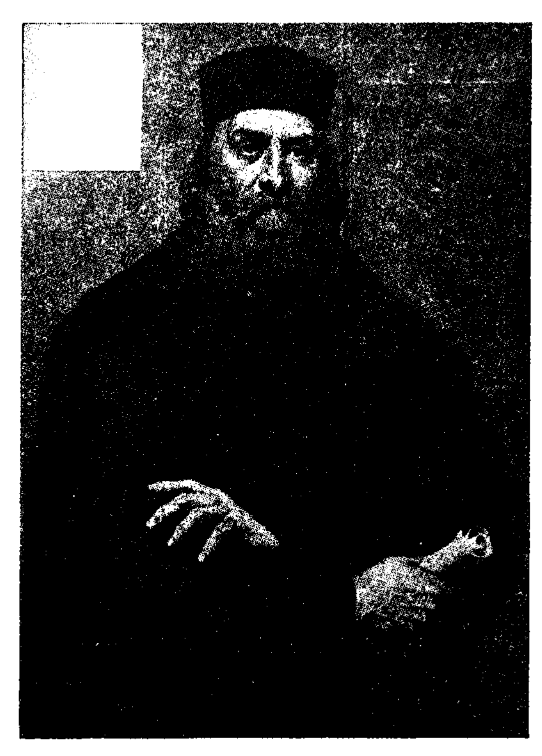
[2] Editorii, Adrian le Roy et Robert Ballard.



Domnitorul Dimitrie Cantemir, savant și muzician

Antioh Cantemir, admirator al operei italiene





Johann Honterus



Muzicianul român Ioan Căianu
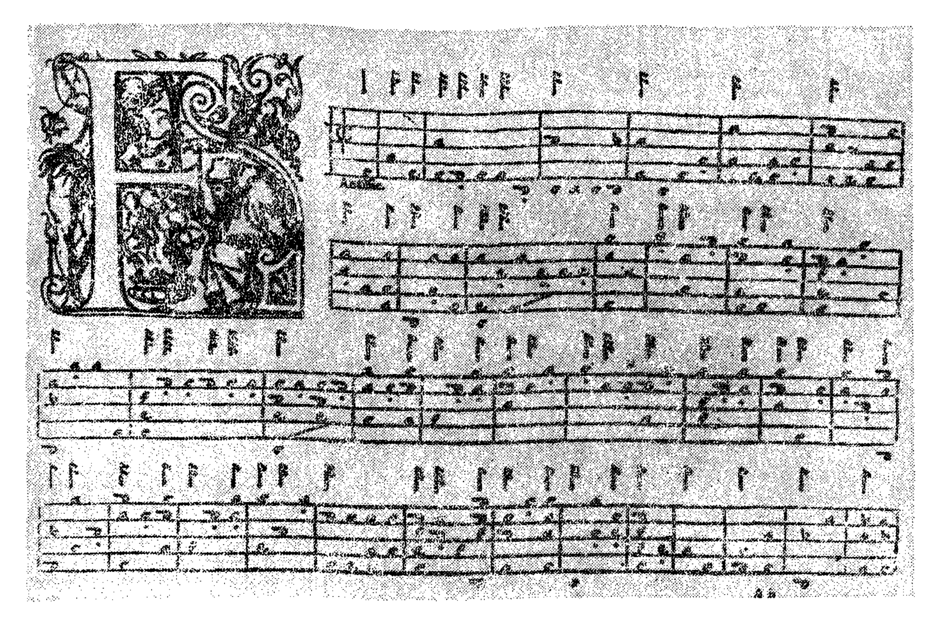


Compozitorul Michael Haydn, care a activat în a doua parte a sec. XVIII la Timişoara şi Oradea (1754—1762)



Compozitorul Karl Dittersdorf, capelmaistru la Oradea (1764—1769)

după intabulatură notate pe sistemul vechi francez cu tabulatura de luth pe cinci rînduri [1].



Pagină din *Intabulatura* lui V. Bacfarc reeditată la Paris în 1564

Harmonicum musicorum a avut reeditarea în 1569 la Antwerpen : *„Valentini Greffi Bacfarci Pannonii, harmoniarum musicarum in usum testudinis factorum, tomus primus, apud Viduam Joannes Latii, sub intersigno Agricolae, 1569“.* Următoarele volume conţin piese din Bacfarc : *Phalese's Theatrum musicum,* Lovanii, 1571, Tabulatură de luth, Quelle, Berlin din 1573, purtînd menţiunea : *„Tabulatura contines insignes et selectissimos quosque Cantiones, quator, quinque et sex vocum, Tesitudini optatas, ut sunt : Preambula, Phantasiae, Cantiones Germanicae, Italicae, Gallicae et Latinae : Passemezi, Gagliardae et Chorae. In lucem edita per Mattheum Waisselium Bartsteinensem Borussum Francofordiae ad Viadrum, in Officius Joannis Eichorn, Anno MDLXXIII“* şi Besard's Thesaurus harmoniacus col Agrippinae (Köln), 1603.

Toate acestea sînt importante prin prezenţa muzicii lui Bacfarc. În mod deosebit, Quelle-Berlin, deoarece completează lista compoziţiilor şi transcripţiilor lui Bacfarc cu trei fantezii, primele două în *sol* minor, şi a treia, de fapt a zecea fantezie a lui Bacfarc în ordine cronologică, în *do* major. De asemenea, un motet : Josquin de Près *(Stabat mater, 5 v),* un madrigal : Yvo *(Pace non trovo ;* 4 v) şi două cîntece populare poloneze : *Czarna Grona* şi *Albo juss dalei thrawacz nye moge.* Catalogul „Bacfarc“ mai cuprinde un dans, *passamezzo,*

[1] Cuprinsul : 2 fantezii de Bacfarc *(re* şi *sol* minor), 2 motete, de Gombert şi Pieton, 3 chansons de Crequillon, Janequin şi Rogier, şi 3 madrigale de Arcadelt ; după Gombosi, O. Op. cit., p. 37—38.

descoperit la Braşov, şi un chanson, Jannequin (*Je prens en gre*, 4 v). Din 1573 datează şi transcripţia motetului *Veni in hostum meum* de Orlando di Lasso.

Transcripţiile lui Bacfarc sînt remarcabile prin fidelitatea cu care respectă textul vocal ; desfăşurările contrapunctice ale mai multor voci sînt riguros menţinute într-o factură lutistă, ce excela prin structura sa omofonă. Motetele, madrigalele şi cîntecele mai relevă o bogată ornamentaţie, ceea ce probează tehnica de virtuozitate şi gustul rafinat. De bună seamă că, transcriind pentru luth piese din creaţia celor mai marcanţi compozitori contemporani — Josquin de Près, Clemens non Papa, Orlando di Lasso — Bacfarc îşi manifestă admiraţia pentru muzica lor, demonstrînd în acelaşi timp că era la curent cu tehnica vocală contrapunctică şi noile sale căutări, pe care o asimilează, adaptînd-o specificului instrumentului său. Curios este faptul că Bacfarc s-a îndreptat spre creaţia compozitorilor italieni, francezi şi neerlandezi. Nu se cunosc transcripţii de autori germani. Este în această orientare un indiciu al apartenenţei sale stilistice ?

În muzica sa, Bacfarc a fost un consecvent reprezentant al stilului italian, urmare firească a studiilor şi a influenţei exercitate de muzica italiană în Transilvania şi Polonia epocii medievale. Bacfarc se înrolează în curentul italian al muzicii lutiste, reprezentat de Petrucci, Francesco de Milano, Girolamo Cavazzoni, Verdelot, Antonio Rotta. În creaţia acestora, transcripţiile ocupă un loc proeminent, punînd în evidenţă posibilităţile sonore ale luthului, instrument complex, dificil totodată, bogat în resurse expresive şi coloristice.

Dacă transcripţiile relevă doar parţial individualitatea creatoare a lui Bacfarc, în schimb, fanteziile o demonstrează din plin, pledînd pentru un muzician serios, stăpîn pe arsenalul componistic al epocii, posesorul unor bogate mijloace tehnice.

Creaţiile lui Bacfarc, cele zece fantezii, relevă un compozitor de seamă al Renaşterii, care a adus o substanţială contribuţie la emanciparea muzicii instrumentale, alături de contemporanii săi H. Newsidler, S. Gintzler. Expresivitatea muzicii lui Bacfarc este incontestabilă. Susţine o individualitate creatoare a cărei imaginaţie se manifestă liber. Relativitatea apare atunci cînd scrutezi peisajul în care se mişcă, oferind numeroase trăsături comune de fond şi culoare. Bacfarc nu este un compozitor întru totul original, ci mai degrabă un discipol al şcolii contrapunctice vocale italiene. Apare însă inedit în muzica instrumentală, o zonă nedefrişată pe atunci, unde transpune într-o manieră personală stilul muzicii vocale, ţinînd cont de particularităţile şi posibilităţile instrumentului vizat.

Faţă de compozitorii vocali poate apărea ca un iscusit epigon, dar faţă de compozitorii instrumentali este un pionier, un precursor îndrăzneţ, ale cărui merite în dezvoltarea tehnicii instrumentale îl absolvă de prea marea admiraţie pentru procedeele muzicii vocale şi stilul acesteia, care l-a ţintuit locului, nepermiţîndu-i distanţarea. În acest fel, Bacfarc s-a încadrat perfect curentului stilistic al epocii sale, manifestîndu-se original în domeniul instrumental. Este ştiut că fiecare compozitor se integrează într-un stil, adică admite integrarea, şi numai după aceea îşi etalează virtuţile proprii. Relativitatea apare aşadar ca o condiţie a originalităţii în funcţie de cadrul stilistic dat.

Bacfarc şi-a făurit meşteşugul însuşindu-şi la perfecţie lecţia creatorilor de muzică vocală. Ilustrativ în acest sens sînt temele fanteziilor sale, care au în toate cazurile un desen cantabil, fără salturi ce depăşesc cvinta. Luthul cu şase şi şapte coarde este tratat vocal. Frazele muzicale sînt limpezi, expresivitatea
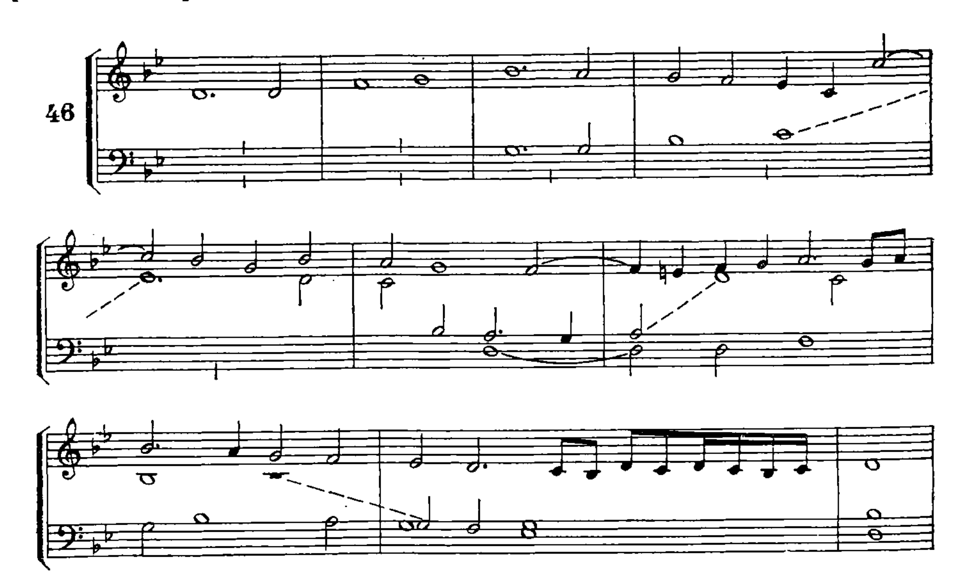
densă fiind rezultatul lucidităţii desenului frazei. Motivul cu care începe Fantezia nr. III este elocvent, aducînd sonorităţi arhaice, modale, am îndrăzni să spunem, cu rezonanţă de colind :



Caracterul instrumental se stabileşte atunci cînd se întîlnesc într-o temă arabescuri ornamentale. Lirismul luminos al motivului Fanteziei nr. VIII este admirabil circumscris de figuraţiile cadenţiale :
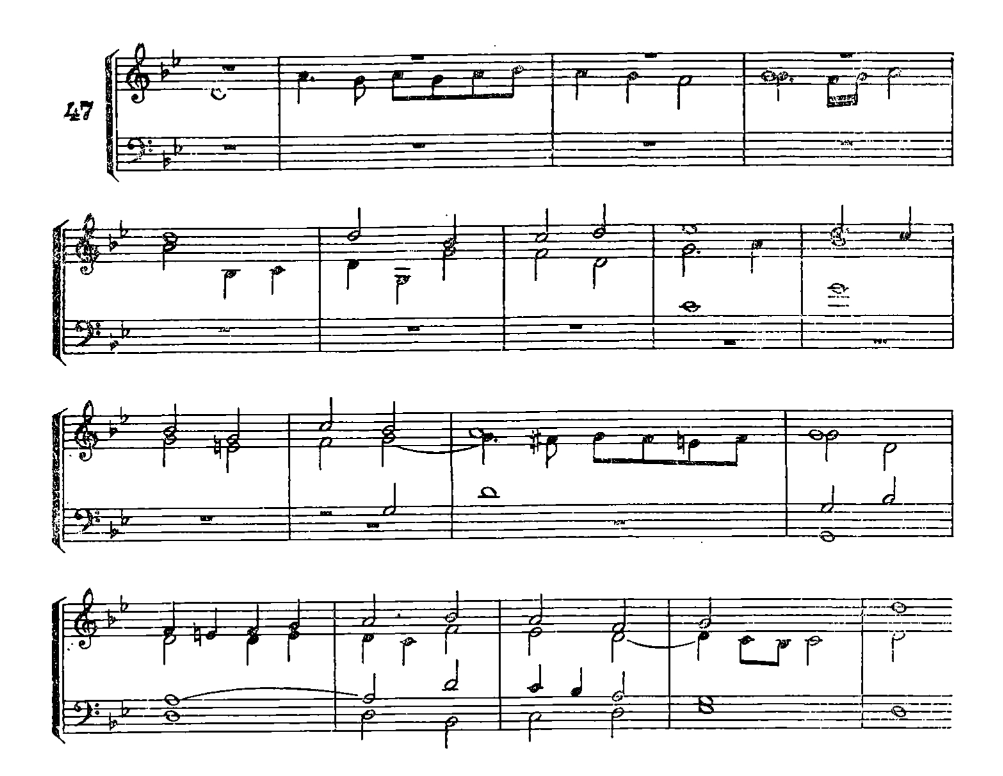


Fanteziile, spre deosebire de unele transcripţii, vădesc o scriitură prin excelenţă contrapunctică. Se pot urmări, măsură de măsură, liniile melodice ale celor trei sau, mai frecvent, patru voci, asamblate totuşi după criterii omofone. În multe fantezii se respectă reguli contrapunctice ferme, ca expunerea de fugă, temele fiind reluate de către celelalte voci, după principiul expunere şi răspuns. Iată începutul Fanteziei nr. V :



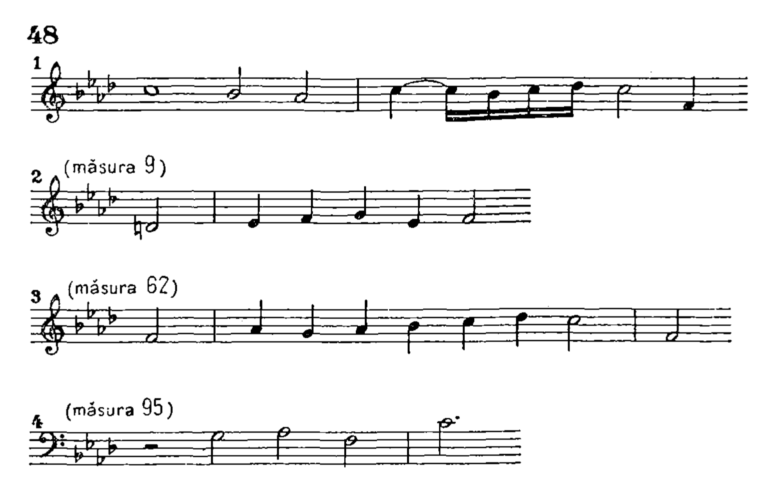
Ne aflăm însă într-o fază primară a evoluţiei contrapunctului, ceea ce rezultă din libertatea reperată în unele fantezii în privinţa expunerii tematice,

nerespectîndu-se motivul inițial, adică elementul esențial, ci numai principiul intrării alternative a vocilor. În Fantezia nr. II, tema expusă la alt are o mișcare ritmică vioae, al cărei desen însă nu va fi reluat ca atare de către nici o altă voce. Dar celelalte trei voci au o temă identică. S-ar putea susține că este vorba de o expunere contrapunctică bitematică. În realitate este mai degrabă vorba de o lipsă de consecvență în expunerea și conducerea materialului tematic :



Principiul guvernator al construcției fanteziilor este împrumutat de la motet. Ca atare, desfășurarea discursului se face într-o modalitate ce sugerează mișcarea liberă, neîncorsetată de anumite principii. Tehnica arhitecturală a fanteziei are la bază alăturarea mai multor secțiuni, fiecare avînd o temă care se expune consecutiv la cele patru voci. În funcție de dimensiunile fanteziei va fi numărul temelor, al secțiunilor, mergînd de la două la patru. A avea trei sau patru teme independente într-o fantezie polifonică imitativă cu peste două sute de măsuri însemna a vehicula un lux tematic. Evident că temele, deși individuale, nu sînt cu totul străine unele de altele, avînd în configurația lor unele elemente intervalice care le unește, fără însă ca aceasta să constituie o trăsătură de prim plan.

Iată relația temelor din Fantezia nr. VII :
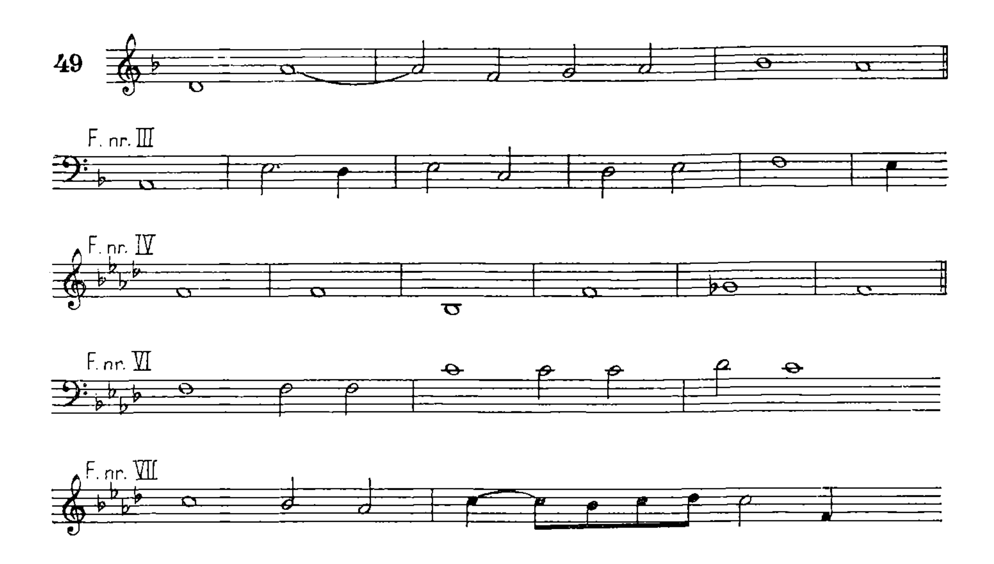


Argumentele muzicale cu care Bacfarc își servește expresia aparțin și ele domeniului contrapunctic. În special imitațiile și secvențele sînt ridicate la rang conducător, întîlnindu-se pretutindeni. Expresia muzicii apare poate colorată, arhaică prin formulele dese modale care imprimă discursului farmec și varietate. Imitațiile libere conferă muzicii spontaneitate și spirit improvizatoric. Bacfarc a fost absorbit, ca și Gombert și Clemens non Papa, de obținerea unor sonorități bogate în succesiuni firești, corelate de imitațiuni, care reprezintă elementul funcțional al progresiunilor. Sonoritățile „reale" ale modurilor capătă la Bacfarc, ca și în generația compozitorilor de la 1550, un raport tonal, edificator în acest sens fiind cadențele finale ale fanteziilor, afirmînd tonalitatea omonimă majoră.

Sub aspect arhitectural, fanteziile se încadrează în structuri libere echilibrate, de tipul ABC-Coda, nr. 2, ABCD-Coda nr. 5, AABB'A (A), nr. 8, AAv, B, Bv-Coda, nr. 10. Se poate susține că Bacfarc nu se conduce după tipar rigid, aproape fiecare fantezie aducînd o altă rezolvare. Și totuși, în primele predomină principiul motetului, al înlănțuirii unor secțiuni diferite, ca în ultimele să se observe mai mare sobrietate și chiar prefigurarea structurii cu repriză. Dacă la cele de mai sus adăugăm că în configurația frazelor se remarcă principiul simetriei (de 4, 8 și 16, de 6 și 12), vom avea o idee mai completă asupra tehnicii componistice a lui Bacfarc, ale cărei rădăcini se află, de asemenea, în muzica vocală.

Mai trebuie remarcat un aspect al muzicii fanteziilor [1]. Este vorba de prezența unei idei fixe melodice care revine insistent în Fanteziile cu numerele II-VII. Izvorul acestui motiv îl furnizează tot stilul vocal, în mod concret, tema motetului *Errari sicut ovis* de Clemens non Papa, transcris de Bacfarc în 1565. Cum am mai văzut, „ideea fixă" figurează și în fantezii anterioare din

[1] Sesizat de Gombosi, O. Op. cit., p. 75.

Intabulatură, deci 1552. Aşadar, motivul fix poate fi considerat ca o efigie a stilului lui Bacfarc. Ideea fixă apare în diferite fantezii uşor variată, în funcţie de contextul armonico-polifonic în care se desfăşoară. Ea are o tentă contrapunctică viguroasă :



De subliniat că respectiva „formulă fixă" a lui Bacfarc intră în profilul motivelor principale ale Fanteziilor nr. V şi VII, în timp ce în Fanteziile nr. II, III, IV, VI, în vocile care contrapunctează cu tema enunţată de o voce. Dar tema fixă va prelua în cele din urmă greutatea travaliului. Apare ca o contratemă, dar apoi se transformă în tema propriu-zisă. Ideea fixă revine uneori modificată cu un desen diferit şi pe parcursul dezvoltării contrapunctice.

Axîndu-şi şase din zece fantezii pe o temă constitutivă, o idee fixă, Bacfarc demonstrează o forţă de creaţie impresionantă pentru acea vreme, apărîndu-ne ca un precursor al dezvăluirii ciclice pe ansamblul operei sale de creaţie.

Bacfarc nu a fost un compozitor prodigios, dacă îl judecăm după opera postumă. Dar în puţinele lucrări transmise demonstrează cu forţă puterea talentului său, măiestria ireproşabilă şi organicitatea discursului, prin apelarea la ceea ce se considera descoperirea romantismului, ideea ciclică.

Datorită lui Bacfarc, muzica Transilvaniei se afirmă puternic în curentul european, într-o manieră care probează sincronizarea preocupărilor componistice şi în general muzicale de la noi cu ceea ce se dovedeşte mai avansat şi progresist în mişcarea muzicală profesionistă universală.

În acest context, secolul al XVI-lea înseamnă pentru muzica noastră secolul afirmării profesioniste, ridicării la valorile perene, aducînd o contribuţie multilaterală în principalele ramuri de afirmare ale artei sonore.

EPOCA STILULUI CONCERTANT

(1601-1715)

ARGUMENT

Capitolul prezent, consacrat muzicii medievale din România, se circumscrie în fruntariile veacului al XVII-lea, dar, în realitate, depăşeşte graniţa anului 1700. Periodizarea calendaristică în cazul de faţă, ca şi în multe altele, nu se sincronizează cu fenomenul social, artistic. Linia de desfăşurare a unor domenii nu se frînge o dată cu încheierea unui secol, ci continuă. Transformările din substanţa fenomenului muzical sînt condiţionate de evenimente istorice, de schimbări profunde în viaţa societăţii. Asemenea modificări, cu consecinţe vaste, nu s-au produs la începutul veacului menţionat, ci mai tîrziu, o dată cu instaurarea domniilor fanariote, 1711 în Moldova şi 1715 în Ţara Românească. Aşadar, anii indicaţi vor reprezenta în fond graniţa superioară a perioadei asupra căreia ne îndreptăm obiectivul analitic în aceste pagini. Concomitent, se încheie în mod tragic, în anul 1714, viaţa unuia dintre marii animatori ai artei autohtone, domnitorul muntean Constantin Brîncoveanu. De numele lui se leagă una dintre cele mai luminoase ere a artei româneşti, a muzicii bizantine, orientată în mod declarat pe făgaşul promovării limbii vorbite de popor.

Evenimentele care s-au succedat după uciderea mişelească a lui Mihai Viteazul, a aceluia care a realizat postulatul suprem, Unirea Ţărilor Române, au rulat în contextul luptei pentru libertate şi dreptate socială a poporului, împovărat de biruri, supus în permanenţă jafurilor şi opresiunii. Ţările noastre sînt angrenate într-o tenace luptă pentru independenţă, avînd de înfruntat nu numai pericolul otoman, ci şi pofta de acaparare a Imperiului habsburgic. Deşi au garantată autonomia, Ţările Române se află sub dominaţia Porţii, care intervine curent în treburile interne, numind domnii în schimbul unui jurămînt de credinţă şi îndeosebi al plăţii unor importante sume de bani şi valori materiale.

Eforturile principilor transilvăneni de a se sustrage pretenţiilor cercurilor austriece de a se înrola în imperiu sînt epuizate la sfîrşitul veacului, şi, prin pacea de la Karlovitz, este statuată suzeranitatea Vienei asupra Transilvaniei. În aceste condiţii, aspiraţiile de libertate primesc un puternic imbold spre intensificarea luptei.

Strategia adoptată de către Poartă pentru menţinerea ordinii în Principatele Române a fost aceea de a nu da posibilitate nici unui domnitor să stea prea mult pe tron, pentru a nu-şi consolida puterea şi a nu-şi permite licenţe nedorite pe linie politică. Media domniilor indică, în consecinţă, o accentuată fluctuaţie, nestatornicie : Moldova doi ani şi jumătate, Ţara Românească patru ani. Transilvania, care avea un regim separat, şase ani [1]. Cîtă dreptate avea fostul secretar al lui Constantin Brîncoveanu, Anton-Maria del Chiaro, care, în 1717, defineşte lapidar situaţia politică de la noi : „Moldova şi Valahia trebuiesc privite ca două corăbii pe o mare furtunoasă unde rareori se bucură cineva de linişte şi odihnă" [2].

În asemenea condiţii nu s-a putut consolida nici viaţa muzicală. Nu este întîmplător faptul că numai perioadele mai lungi de domnie au contribuit la un anumit avînt al muzicii. Domniile agitate, scurte sau copleşite de evenimente zbuciumate nu au fost niciodată prielnice artei. Acesteia îi sînt favorabile vremurile relativ calme, statornice. În Ţara Românească au impulsionat muzica domniile lui Radu Şerban (1602—1611), Matei Basarab (1632—1654), Şerban Cantacuzino (1678—1688) şi Constantin Brîncoveanu (1688—1714) ; în Moldova, domniile lui Ieremia Movilă (1600—1606), Vasile Lupu (1634—1653), Gheorghe Ştefan (1653—1658), Constantin Cantemir (1685—1693), Dimitrie Cantemir (1710—1711) ; în Transilvania, muzica a fost promovată de principii Gabriel Bethlen (1613—1629), Mihai Apafi (1661—1690) şi guvernatorul Gheorghe Banffy (1691—1704).

Regimul nobiliar cîştigă teren prin acumulare de forţă. Se accentuează şi mai mult contradicţiile sociale. Ţăranii duc o viaţă grea, siliţi să muncească pe terenurile marilor latifundiari. Avansurile pe care le obţine oligarhia nobiliară vor modifica, în Transilvania, raportul de forţe pe tărîm muzical. Dacă anterior numai principii îşi puteau permite luxul de a se înconjura de artişti, nobilii preiau acest obicei, angajînd instrumentişti, cîntăreţi şi dansatori, care aveau obligaţia de a susţine seri de muzică în anumite zile şi împrejurări. Edificator în acest sens este cazul lui Valentin Frank von Franckenstein de la Sibiu, care în a doua parte a secolului încurajează muzica la curtea sa, de care se leagă, o perioadă, numele compozitorului Gabriel Reilich.

Nu este lipsit de interes faptul că Valentin Frank von Franckenstein a fost prieten cu românul Mihail Halici, autorul primului dicţionar bilingv, cu limba de bază românească (*Dictionarium valachico-latinum*). Totodată, se ştie că nobilul sas a scris versuri laice în limba română, anticipîndu-i pe Costin şi Dosoftei [3].

---

[1] Constantinescu, M., Daicoviciu, C., Pascu, St. *Istoria României,* op. cit., p. 206.

[2] *Revoluţiile Valahiei.* Traduse de G. Cris. Cristian, Iaşi, 1929, p. 77 ; cf. Ivaşcu, G., op. cit., p. 167.

[3] Ivaşcu, G., op. cit., p. 239.

În aceeaşi ordine a lucrurilor se înscrie şi rolul tot mai activ jucat de biserică şi municipalităţi în cadrul vieţii muzicale. O menţiune deosebită se cuvine formulată la adresa germanilor transilvăneni, care au cultivat cu pasiune muzica, ceea ce explică afirmarea unor importante personalităţi creatoare şi interpretative, din rîndul cărora se detaşează Daniel Croner, compozitor de seamă, avînd o substanţială contribuţie la cristalizarea formelor muzicii instrumentale.

S-a putut remarca din cele de mai sus ideea unei democratizări a artei sonore, a-l cărei cerc de auditori se lărgeşte necontenit o dată cu trecerea anilor. Din cadrul îngust al curţilor domnitorilor şi principilor, muzica îşi extinde raza în sfera castelelor nobiliare, şi chiar în a bisericilor, avînd tendinţa de a se accentua şi mai mult în secolele următoare. De fapt, în secolul al XVII-lea cercul auditorilor artei sunetelor devenise mai larg, domeniile muzicale fiind diferenţiate, fiecare avînd cercul său de auditori. Am atins în acest fel chestiunea curentelor muzicale. Am văzut în capitolul anterior că principalele curente sau ramuri muzicale care s-au suprapus ori au acţionat în paralel cu muzica populară, forma artistică sonoră cea mai proprie şi caracteristică în afirmarea spiritualităţii româneşti, au fost : muzica bizantină şi muzica de tip european, pe care am denumit-o şi profesionistă. Cursul filoanelor menţionate se continuă în secolul al XVII-lea, înregistrînd linii ascendente şi descendente, în funcţie de condiţii şi de specificul lor. Deocamdată, ceea ce se cuvine adăugat este afirmarea unui nou curent, al muzicii venite din Turcia, pe care o vom numi muzică orientală. Prin intermediul patriciatului grecesc, intrat adeseori în relaţii de familie cu boierimea română, promontoare a ideilor umaniste şi a cîntării străvechi, prin mijlocirea călugărilor greci, prin schimburile comerciale efectuate de abili negustori greci şi turci, se infiltrează puternic în viaţa artistică românească tiparele orientale. Simultan încep să apară şi instrumente muzicale aduse din zona Constantinopolului, aşadar de origine turcească. Grecii nemireni au fost purtătorii unei culturi care servea gusturilor reprezentanţilor Porţii, contribuind masiv la introducerea în Principate a formelor de manifestare caracteristice Fanarului. Pentru a înţelege fenomenul de mimare a modului de viaţă otoman la noi, trebuie adăugat că familii din clasa stăpînitoare adoptă moda orientală, îmbrăcămintea, încălţămintea, obiectele de podoabă, mobilierul. Fenomenul descris capătă legiferare după instituirea suzeranităţii turceşti. Atunci, elementul grec, deţinătorul unui rol de prim plan în Imperiul otoman, atacă frontal Ţările Româneşti, în toate domeniile de activitate materială şi spirituală. Ar fi edificator dacă am aminti pe plan cultural înfiinţarea academiilor greceşti, al căror aport la propaganda ideilor umaniste a fost considerabil.

Desigur, influenţa grecească a îmbrăţişat aspecte pozitive şi negative. Constatarea este întru totul valabilă şi pentru domeniul muzical. Numai că atunci cînd se intenţionează aprofundarea acestui aspect, se recomandă diferenţierea muzicii bisericeşti de muzica laică. Contactul dintre muzica românească şi cea greacă în marele filon bizantin şi-a demonstrat roadele în decursul timpurilor, continuînd şi în secolul al XVII-lea. Atunci cînd ne referim la curentul oriental, se are în vedere în primul rînd muzica laică, a tîrgurilor şi curţilor. Curentul oriental va exercita unele influenţe asupra melosului popular tradiţional, asupra melodicii, acţionînd pe linia înmulţirii formulelor melismatice şi ornamentale, a diversificării modurilor prin extinderea atributelor cromatice. Rămîne deschisă întrebarea în

ce măsură muzica noastră avea nevoie de aceste atribute. Reversul medaliei curentului muzicii orientale constă în imprimarea unor elemente care nu se împăcau cu firea şi sensibilitatea românească. Stările lascive, tînguielile mieroase, excesul de sentimentalism nu corespundeau felului nostru de a fi. Inflexiunile orientale nu au putut afecta fondul de aur al muzicii populare româneşti, deoarece puternica vatră rurală a respins cu hotărîre asemenea imixtiuni, păstrînd cu tărie flacăra vie a tradiţiei seculare. Muzica orientală a răzbătut pînă în oraşele noastre, unde se ducea o viaţă predispusă la concesii şi la cochetarea cu ceea ce venea din afară. În Ţara Românească şi Moldova, monopolul import-exportului, inclusiv pe plan cultural, era de sorginte otomană.

Cultura românească întotdeauna a fost favorabilă contactelor. Ca atare, atîta vreme cît nu s-a susţinut cu premeditare muzica orientală, nimic nu era nociv, deoarece gustul estetic al poporului era suficient de matur pentru a nu se contamina. Lucrurile au luat o întorsătură nefastă o dată cu instaurarea epocii fanariote, atunci cînd s-a oficializat curentul oriental, imprimîndu-se prin hrisoave domneşti şi susţinîndu-se ostentativ în detrimentul altor curente. Dar asupra acestui aspect vom reveni mai pe larg la momentul potrivit.

În evoluţia muzicii orientale de la noi se deosebesc două mari etape. Prima, pînă în anii 1711—1715, caracterizîndu-se prin pătrunderea muzicii orientale, inclusiv a formaţiei meterhaneaua, o denumim epoca premiselor acestei muzici. A doua datează pînă în anul 1821. Este epoca muzicii orientale propriu-zise, cînd se remarcă manifestări de amploare prin formaţii muzicale specifice, susţinute de către domnitori în slugărnicia lor făţarnică şi antipatriotică.

Neşansa muzicii româneşti medievale, dacă se poate spune aşa, a constat în însăşi prezenţa curentului oriental, care i-a frînat ritmul dezvoltării, stăvilindu-i elanul. Involuţia profesionistă manifestată în unele provincii româneşti timp de secole trebuie pusă în legătură cu exclusivismul muzicii orientale, care nu suporta nici o concurenţă, nici un compromis. În loc să beneficiem în toate Ţările Româneşti de forme superioare de manifestare muzicală, profesioniste, am avut nenorocul să cunoaştem arta laică turco-grecească, socotită drept întruchiparea perfecţiunii. Or, aceasta nu avea putere de iradiere, fiindcă potenţialul său artistic era limitat. În atari condiţiuni, nepermiţîndu-i-se altă cale, muzica într-o mare parte a teritoriului României a stagnat, în timp ce în alte părţi înainta cu paşi repezi spre culmile semeţe ale preclasicismului muzical.

Pretenţii prea mari asupra evoluţiei muzicii cu greu pot fi formulate, ştiut fiind că în Ţările Româneşti oraşele, acele centre capabile să susţină un interes constant pentru formaţii muzicale mai complexe, erau prea puţin dezvoltate. În Moldova şi Ţara Românească, o artă autentică de factură europeană nu s-a putut înfiripa decît în legătură cu afirmarea burgheziei şi a luptei acesteia împotriva racilelor medievale. Or, această clasă îşi reclamă dreptul la existenţă în oraşele Moldovei, Ţării Româneşti şi Transilvaniei, dar încă nu are suficientă putere pentru a-şi satisface gusturile artistice, pentru a susţine manifestări muzicale periodice. Şi totuşi, ele vor exista în centrele culturale din Transilvania.

Muzica de tip european continuă mersul pe făgaşul deja creat. Personalităţi de anvergură îşi pun talentul în slujba muzicii, dînd la iveală lucrări de valoare. Pare justificată aserţiunea că, spre deosebire de veacul precedent, compozitorii acestei epoci ne apar mai viguroşi, avînd un orizont stilistic mai vast. Interesul

lor se canalizează înspre lucrări vocal-instrumentale de proporţii. Genul preferat, dicta şi concertul vocal-instrumental, care amintesc, ca profil, de cantată, cu deosebirea că le sînt proprii unele trăsături de esenţă dramatică. Din păcate, compozitorii au fost nevoiţi să se subordoneze, prin condiţia lor de muzicieni angajaţi, cerinţelor cu precădere utilitariste, de moment, ale bisericilor. O anumită independenţă a compozitorilor, sau măcar distanţare, ar fi contribuit la instaurarea unor premise mai prielnice afirmării propriei lor individualităţi creatoare, şi nu cerinţei de a compune într-un anume stil, corespunzător gustului, nu întotdeauna suficient de emancipat, al oficialităţii ecleziastice, tributar canoanelor şi şabloanelor. Atunci cînd s-a înregistrat o anumită autonomie, o emancipare de textul paristic, rezultatele nu au întîrziat : apariţia unor lucrări instrumentale de o reală valoare. Avem în vedere dansurile româneşti ale lui Ioan Căianu, creaţia în genul concertant al lui Gabriel Reilich şi compoziţiile pentru orgă ale lui Daniel Croner, adevărate pietre de hotar în statornicia formei de fugă.

Postulatului renascentist al afirmării individualităţii creatoare îi datorăm faptul că identificăm autorii, posedînd unele date edificatoare asupra lor. Ne amintim că în veacul al XVI-lea o întreagă şcoală de compozitori de motete a rămas cvasi-anonimă. În secolul luminii, se produce un real salt în domeniul compoziţiei prin urcarea unei trepte superioare. De la piese vocale şi instrumentale mici se ajunge la lucrări ample, formate din mai multe părţi, avînd o structură internă complexă. Explicaţia nu o găsim numai în acumularea experienţei sau fructificarea propriei tradiţii. Intervine existenţa unei şcoli de compoziţie, a unor preocupări serioase, perseverente, în acest sector, confirmat de două manuscrise păstrate în biblioteci medievale, care sînt în fond tratate îndrumătoare în arta compoziţiei. Primul, în ordine cronologică, aparţine lui Daniel Croner : *Institutiones Musicae,* datat 1675, un capitol fiind intitulat *Regulae Speciales Compositorum.* Al doilea, nedatat, îl datorăm lui Daniel Speer : *Von der Komposition und was darlèy nötig zu observieren* [1]. Se mai păstrează în colecţia braşoveană un manuscris de cîteva foi, *Stylonarium,* avînd elemente de teoria muzicii, din 1706, autorul nefiindu-ne dezvăluit. Principiile formulate au putut servi şi unor discipoli într-ale compoziţiei [2].

Ca orientare, muzica europeană din Transilvania continuă să se afle sub înrîurirea culturii italiene. Legăturile cu Roma au putut favoriza aceste apropieri. Raţiunea lor apare însă mai adîncă, deoarece continuă mult timp după triumful Reformei. Italia reprezintă încă epicentrul mişcării muzicale, de unde vor porni mesageri în toate colţurile Europei, la început ca muzicieni mai mult sau mai puţin organizaţi în formaţii cu titlu de permanenţă, iar mai tîrziu, în cadrul trupelor de operă. Dar mai înainte de toate, trebuie să mai avem în vedere rolul imens pe care l-au avut partiturile. În Transilvania au circulat sub formă de manuscrise şi tipărituri o serie de lucrări, din care mare parte, se pare, au răsunat

---

[1] Prima menţiune în legătură cu această metodă o face V. Cosma, în *Documente şi lucrări muzicale din pragul veacului al XVIII-lea, Muzica,* nr. 5—6, 1964, p. 70.

[2] *Institutiones Musicae* şi *Stylonarium* se păstrează la Braşov, Biblioteca Bisericii Negre nr. I F 37 a şi respectiv I F 196. *Von der Komposition...* se află la Arhivele Statului din Tîrgu-Mureş, provenind din fondul de la Sighişoara.

în interpretări publice. În acest fel se stabileşte o anumită aureolă muzicii italiene, care întrece cu mult orice contracandidatură la supremaţie. Melodicitatea muzicii italiene puse în relief prin descoperirea monodiei acompaniate a cîştigat mulţi admiratori în România medievală. Auditorii, o dată cuceriţi, cereau compozitorilor locali o orientare similară, sau cît mai apropiată, concretizată în compoziţii autohtone care să răspundă favorabil imperativelor estetice ale artei muzicale, aşa cum o preconizau compozitorii italieni.

Muzica germană, de asemenea, exercită influenţă asupra muzicii noastre. Cum însă muzica italiană domină ca influenţă întreaga cultură europeană, apare clar că însăşi influenţa venită din partea muzicii germane a conţinut o puternică încărcătură italiană. Acest aspect nu înseamnă, în cele din urmă, decît că pretutindeni domnea stadiul cristalizării artei muzicale şi că, într-un asemenea context, interferenţele sînt nu numai fireşti, ci necesare ca lumina soarelui.

Şi pe parcursul veacului al XVII-lea cel mai bogat filon muzical continuă să fie muzica populară. În structura muzicii populare se constată o diversificare a tematicii, în care ponderea revine cîntecului social, în speţă balada haiducească, ce poartă aleanul şi setea de luptă a vitejilor luptători împotriva nobililor şi boierilor, a asupritorilor străini. Pe plan stilistic, tot mai mult teren cuceresc formulele ritmico-melodice de provenienţă orientală, afectînd o parte a repertoriului cultivat de lăutari. Proporţia nu are cum fi mare, deoarece procesul infiltrării muzicii orientale se află în fază primară. Forţa muzicii populare rezidă în integritatea sa.

Oricît ar fi fost de puternice şi de diferite specii influenţele care s-au exercitat, ele nu au reuşit să atîrne balanţa în favoarea lor. Dimpotrivă, muzica populară s-a dovedit mai viguroasă, cucerind în permanenţă teren în defavoarea altor surse sonore prin confluenţele stabilite cu acestea. Avem în vedere raporturile cu muzica bizantină, aflată după căderea Constantinopolului în plină dezintegrare, ceea ce permite muzicii populare să-i împrumute atribute stilistice înnoitoare, care vor determina în ultimă instanţă trăsături de emanaţie specific românească. Fenomenul cumulează cu rîvna cărturarilor de a pune în drepturile ei legitime limba românească, introducînd-o în ritualul liturgic. Exprimarea românească literară va constitui obiectul unor încercări materializate în titluri de importanţă istorică pornind de la Coresi. Vor fi semnate de Varlaam, Udrişte Năsturel, Simion Ştefan, Grigore Ureche, Miron Costin, Dosoftei, Nicolae Milescu. Conştienţi de valoarea propagandistică a exprimării orale şi scrise în graiul poporului, cărturarii mediului bisericesc îşi intensifică lupta pentru introducerea sa în ritual, pentru înlocuirea slavei medievale şi limbii greceşti. Din păcate, prea puţine investigaţii s-au făcut în domeniul manuscriselor muzicale bisericeşti autohtone pentru a putea indica cu precizie traiectoria sinuoasă a istoriei eforturilor desfăşurate pe acest plan. Din această cauză, în istoria muzicii noastre religioase există un hiatus, o zonă obscură, care nu permite relevarea nici unei personalităţi de seamă, creatoare, pe parcursul întregului secol al XVII-lea. Este greu de admis că în perioada de timp scursă între Eustatie de la Putna şi Filotei Sîn Agăi Jipei, muzicianul lui Constantin Brîncoveanul, exponentul cel mai strălucit al Şcolii muzicale de la Bucureşti, nu am avut nici o personalitate proeminentă în domeniul muzicii religioase româneşti.

Secolul al XVII-lea se înscrie pe linia militării pentru cîntarea românească. Din perioada lui Matei Basarab şi Vasile Lupu se introduce limba română în muzica bisericească (izolat, poate mai devreme), disputîndu-şi supremaţia cu limbile greacă şi slavonă. În timpul domniei lui Constantin Brîncoveanu, lupta dintre susţinătorii cîntării în româneşte şi ai celei în greceşte intră în faza decisivă. Opţiunea nu putea fi decît una singură. Filotei ne apare în acest context ca primul muzician de anvergură care contribuie la triumful limbii române atunci cînd îşi scrie *Psaltichia* în limba română. Se demonstrează convingător că graiul poporului trebuie să fie introdus în muzica cîntărilor sale religioase. Deşi opera lui Filotei vizează în principal un aspect al problemei, textul, muzica continuînd să rămînă în bună parte cea preexistentă, totuşi contribuţia lui apare în istorie ca extrem de însemnată, avînd consecinţe fundamentale. Filotei acţionează şi asupra compartimentului muzical, deşi nu în aceeaşi măsură ca şi asupra celui literar. Profund cunoscător al muzicii populare şi înţelegător al lucrurilor, Filotei, în limite circumscrise, introduce elemente melodico-modale ale acesteia în structura cîntărilor pe care le scrie cu cuvinte româneşti. Ce altceva dacă nu ceea ce susţinem — atribute muzicale de sorginte românească — reprezintă preţioasa indicaţie de la Catavasiile Floriilor : „Pre glasul românesc că iaşte mai lesne şi mai frumos“ ? [1] Filotei s-a apropiat cu ulciorul de izvorul dătător de vitalitate al muzicii poporului său.

Semnificativ pentru ponderea crescîndă în spaţiul nostru muzical şi valoarea intrinsecă a tezaurului popular este şi interferenţa cu muzica de tip clasic. În secolul al XVII-lea, în mod declarat, conştient, se apelează la cîntecul şi jocul românesc pentru a-l introduce prin intermediul notaţiei guidonice în volume, codexuri şi repertoriu. Spunem „declarat“, pentru că, spre deosebire de veacul precedent, de data aceasta i se recunoaşte, deci i se precizează această apartenenţă. Mai mult, întîlnim melodii valahe, alături de cele ale unor alte popoare, într-o compoziţie de amploare, baletul lui Daniel Speer : *Musicalisch Turckischer Eulen-Spiegel* (1688). Fără îndoială, aceasta este o recunoaştere directă a frumuseţii muzicii noastre şi o indicaţie a unui posibil drum de urmat. Merită subliniată precizarea compozitorului că utilizează melodii „naţionale“. Acest cuvînt înseamnă că din acea epocă începe să se urmărească, fie şi sporadic, elementele stilistice proprii unui grup etnic dat. Faptul că au intrat în categoria „naţional“ şi dansuri româneşti are darul să ne proiecteze istoric într-o epocă de pionierat pentru desţelenirea acestui vast teritoriu. Dar cea mai demnă de acreditare accepţiune care poate fi dată noţiunii „naţional“ la Daniel Speer este aceea a valorificării unor melodii autentic populare. Se confirmă astfel teza că melosului popular începe să i se încredinţeze un rol pe scena muzicii româneşti. Apelarea la cîntecul şi jocul românesc a avut şi implicaţii politice — în special în cazul lui Ioan Căianu, care transcrie în *Codexul* care-i poartă numele diferite melodii. Dacă avem în vedere că ne găsim în plină perioadă de discriminare politică a românilor care nu erau recunoscuţi ca „naţiune“, aşa cum erau consideraţi ungurii, saşii şi secuii, „plebea“ românească, deşi majoritară în Transilvania, neavînd o religie receptă, se afla în postură de „tolerată“. În consecinţă, românii nu

[1] Breazul, G. *Patrium Carmen,* op. cit., p. 58.

participau la viaţa politică a ţării, în Dietă şi nici la guvernarea locală [1]. Într-un asemenea cadru vitregit, Ioan Căianu, el însuşi victimă a politicii de discriminare naţională, nevoit să se înroleze în ordinul călugărilor franciscani pentru a se afirma pe plan cultural, se îndreaptă spre muzica populară românească, introducînd-o în *Codex* alături de alte piese. Actul său este o demonstraţie de ataşament faţă de melodiile neamului său, o admirabilă pildă de patriotism militant, servind la cunoaşterea valorilor spirituale ale naţiunii. Prin melodiile româneşti, Căianu vorbeşte răspicat, în limbaj muzical, despre vigoarea şi farmecul producţiilor artistice ale poporului său, oferind posterităţii un grăitor document de epocă, un reper solid în înţelegerea fenomenului muzical autohton din vremea aceea.

Cultura românească a constituit un puternic punct de interferenţă Orient-Occident. Reiese acest fapt din natura muzicii populare şi a tiparelor muzicale care se împletesc în ceea ce individualizează însăşi esenţa muzicii româneşti. În plus, s-a manifestat şi printr-un contact viu cu ţările de veche tradiţie muzicală reprezentînd Orientul şi Occidentul în ceea ce au mai specific. Se ştie că Domnul Moldovei Gheorghe Ştefan a întreţinut vii contacte cu ţările Europei, călătorind în Suedia, Franţa, Slovacia. Stolnicul Constantin Cantacuzino a studiat în Italia, formîndu-şi o vastă cultură umanistă. Înspre răsărit, trebuie amintit rolul jucat de Petru Movilă în Rusia, unde pune bazele Colegiului de la Kiev. Spătarul Nicolae Milescu, de asemenea, contribuie la stabilirea unor punţi între cultura românească şi rusă. Prin călătoriile sale la Stockholm, Berlin, Paris, îndeosebi prin scrierile sale, traduse în limbile Occidentului, va reprezenta un nou stadiu al relaţiilor culturii româneşti cu cea a Europei, prevestindu-l pe Cantemir, primul *„nomo universale"* din cultura românească. Milescu va marca însă un prim contact cu străvechea civilizaţie orientală atunci cînd întreprinde cutezătoarea sa misiune la Pekin. Scrierile asupra obiceiurilor şi muzicii popoarelor chineze aduc preţioase informaţii. Nu mai este cazul să subliniem confluenţele permanente cu muzica turcească. Liniile trasate în spaţiul culturii universale, Est şi Vest, vor fi continuate strălucit în perioada următoare, prin activitatea prodigioasă a lui Dimitrie Cantemir şi a fiului său, Antioh.

Însumînd contribuţii de rezonanţă diferită, împletind cultura Orientului cu cea a Occidentului, angrenate pe făgaşul unitar al afirmării artei sonore din ţara noastră, istoriografia muzicală a secolului al XVII-lea are suficiente argumente pentru a susţine peremptoriu o artă dinamică, bogată în valori şi tendinţe, a cărei dezvoltare se înscrie cursiv în clocotul artei muzicale europene, aflată şi ea într-un continuu proces de împlinire şi cristalizare.

REFERINŢE LITERARE ASUPRA MUZICII

Scrierile întocmite de cărturari prezintă muzica în diferite ipostaze, grăitoare pentru vastitatea planurilor sale. Concepţia făuritorilor de cărţi cu caracter religios este dualistă în privinţa muzicii. Pe de o parte, îndeamnă să se recurgă

---

[1] Blaga, Lucian. *Gîndirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea.* Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1966, p. 16—22.

la cîntări înălţătoare şi la instrumente pentru a închina slavă cerului, iar pe de alta, se anatemizează acele forme de manifestare muzicală care converg la „căderea" sufletului. Menţiunile cu implicaţii muzicale sînt suficient de numeroase pentru a ne obliga să operăm cu o riguroasă selecţie, care şi aşa nu poate evita unele repetări.

În *Psaltirea... pre versuri* (1673), Dosoftei apelează la un bogat lexic muzical pentru a cere laudă Domnului. Acest Clément Marot[1] al românilor recurge la : „glasuri nalte... bucine ferecate... lăute... psaltiri... tîmpene (timpane), jocuri, ...să răsune... organe tinse'n strune... bune viersuri... chimvale... ţimbale de strigare"[2]. Aceleaşi metafore cu cuvinte de esenţă muzicală se întîlnesc şi în *Biblia* din 1688 : „...psaltiri cu zece strune întru ţie... glasuri de buciume strune şi în organe... strune şi cobuze (cobze — n.n.)... clopote cu bune glasuri... clopote cu bună răsunare"[3]. Asemenea procedee literare nu sînt noi în literatura noastră, ci descind încă de la Coresi. Acesta dă tonul şi în prevenirea necredincioşilor care se pretează la acte necuviincioase : „Schimbă sunetul fluerelor şi organelor în suspini"[4]. Dosoftei, în *Vieţile Sfinţilor, recomandă* „...de la gioc să te fereşti"[5], iar Varlaam, în *Cazania II,* scrie : „Nu te îmbăta, nu chema ciuînpoi şi alăute şi mîscărici"[6]. Tot Varlaam, în *Cazania I,* proscrie pe... omul „cela ce are tot gîndul spre cîntece şi spre jocuri"... „acela n-are minte de ajuns"[7].

Iconografia bisericilor din secolul al XVII-lea, transpunînd sugestiv în imagini plastice diferite fragmente biblice, psalmi, reprezintă o bogată sursă de informaţii privind concepţia clerului asupra muzicii[8]. Nu vom aprofunda acest aspect, ţinînd cont de spaţiul grafic acordat şi, totodată, de faptul că în linii generale datele esenţiale au fost deja sau vor fi indicate din alte izvoare. Iconografia reia, conform tradiţiei, în mod variat, temele fundamentale, pe care sperăm să le surprindem.

Muzica curţilor domneşti se află în cîmpul vizual al cronicarilor atunci cînd se descriu încoronări, nunţi şi petreceri. Desprindem fastul care însoţea diferitele manifestări şi prezenţa muzicii româneşti populare în mediul curţilor domneşti. Evident, se constata existenţa şi a altor forme şi stiluri muzicale. Primatul a fost însă deţinut de muzica populară.

---

[1] Piru, Al. Op. cit., p. 181.

[2] Bianu, I. *Psaltirea în versuri întocmită de Dosofteiu.* Bucureşti, 1887, p. 496—7 ; cf. Bobulescu, C. *Muzica în Muntenia,* op. cit., p. 635. Versurile :

„Lăudaţi cu glasuri nalte / De bucine ferecate.
Lăudaţi-lu în lăute / În psaltiri pe versuri multe.
Lăudaţi pre toate locuri / Cu tîmpene şi cu g[i]ocuri.
Lăudaţi-lu să răsune / În organe tinse'n strune.
Lăudaţi cu bune viersuri / De chimvale într'alesuri.
Lăudaţi şi-l strigaţi tare / În ţimbale de strigare."

[3] Bobulescu, C. op. cit., p. 634.

[4] Bobulescu, C. op. cit. ; Coresi. *Carte de învăţătură,* 1581, p. 368.

[5] Bobulescu, C. op cit. ; cf. *Vieţile Sfinţilor pe luna Mai,* 16, f. 132.

[6] Bobulescu, C. op. cit. ; cf. Varlaam, *Cazania II,* f. 4.

[7] Bobulescu, C. op. cit. ; Varlaam, *Cazania I,* f. 13.

[8] Vezi Breazul, G. *Patrium Carmen,* p. 36—45, şi Bobulescu, C. op. cit., p. 606—646.

La curţi, alaiurile domneşti sau de importanţă majoră presupun fundalul sonor al instrumentelor preferate : trîmbiţe, surle, tobe. Sînt menţionate de Radu Popescu în *Istoriile Domniilor Ţării Româneşti*... atunci cînd descrie impozanta intrare a Banului Mareş în Craiova (1669) : „În vreme ce s-a dus Mareş Banul la Craiova, nu s-a dus ca alţi Bani de mai înaintea lui smeriţi, ci cu mare pompă s-a gătit cu slujitori mulţi din Bucureşti, cu gropă (steag bănesc n.n.), cu trîmbiţe, tobe surle“ [1].

Cînd Dimitrie Cantacuzino a plecat din Moldova, în 1684, spre Poartă, unde a fost mazilit, era însoţit de mare alai... „la ieşitul din Curtea domnească... ziceau surlele şi trîmbiţele şi băteau dobele“ [2]. Radu Greceanu descrie un alai din 1703, venirea din Moldova a lui Nicolae Postelnicu pentru a lua în căsătorie pe una din fiicele lui Constantin Brîncoveanu, Ancuţa : „Iar după ce s-au apropiat să intre în Bucureşti făcînd vai căpitanul de ştire, Măria Sa Vodă numaidecît a orînduit ca să le iasă înainte... cu surle, cu trîmbiţe, cu prici şi cu toată domneasca pompă“ [3]. Nicolae Costin, relatînd despre mazilirea lui Constantin Duca Vodă (1703), înfăţişează următoarele : „Iar Constantin Duca Vodă a mers la Udri, tot domneşte, din conac în conac, tot cu surle şi cu dobe, încă şi cu trîmbiceri leşeşti“ [4]. Intervine aici un element oarecum nou, atestarea prezenţei la curtea Domnitorului Moldovei a unor muzicanţi polonezi. Nu este unul singur, ci mai mulţi. De fapt, Constantin Duca preia un obicei întîlnit cu cel puţin o jumătate de veac mai înainte. Şi anume, la curtea Domnitorului Gheorghe Ştefan, ale cărui însuşiri l-au determinat pe Miron Costin să afirme „nasc şi în Moldova oameni“, se atestă un „trompet polon“ [5] (1653) semnalat de către cronicarul braşovean Georg Kraus. Trompetistul în cauză a fost Daniel Speer [6]. Bandinus asistă la o serbare la curtea lui Vasile Lupu, în care s-a

---

[1] Radu Popescu, *Cronica Ţării Româneşti. Magazin istoric pentru Dacia*, IV, 1847 (ed. A. T. Laurian — N. Bălcescu), *Domnia lui Antonie Vodă*, p. 177.

[2] Neculce, Ion. *Letopiseţul Ţării Moldovei*, În : Kogălniceanu, M. *Cronicele României*, ed. II, op. cit., vol. II, *Domnia a doua a lui Dumitraşco Vodă, Cantacuzino*, p. 228.

[3] Greceanu, Radu. *Viaţa lui Constantin Vodă Brîncoveanu*. Bucureşti, Inst. de Arte Grafice, Carol Göbl, 1906, p. 145.

[4] Costin, N. *De domnia lui Mihai Vodă Racoviţă*. În : Kogălniceanu, M., op cit., vol. II, p. 50.

[5] Kraus, Georg. *Cronica Transilvaniei* (1608—1665). Bucureşti, Ed. Academiei, 1965, p. 166—167.

[6] Identificarea lui Daniel Speer cu acel „trompet polon“ a fost posibilă datorită preţioaselor informaţii care ne-au fost puse la dispoziţie de către Viorel Cosma. Daniel Speer, în romanul autobiografic din 1683, *Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus vorstellend Seinen wunderlichen Lebens-auff und Sonderliche Begebencheiten gethauer Reisen nebenst Wahrhafter Beschreibung des vormals im Flor gestandenen und öfters verunruhigten Ungerlands sodann, dieser Ungarischen Nation ihrer Sitten, Gebräuch Gewohnheiten und führenden Kriege*, ediţia II-a Leipzig, 1854, cap. 26, p. 184, arată cum s-a întîlnit în localitatea Kasovia (Kosso) cu Gheorghe Ştefan, care-şi aduna oaste în vederea ocupării cetăţii Suceava. S-a angajat în slujba Domnului Moldovei, şi astfel „trompetul polon“ a avut posibilitatea să cunoască muzica ţării noastre. Ne vom ocupa aparte de D. Speer.

jucat *Cei trei crai de la Răsărit.* Interpreţii mergeau într-o procesiune despre care, printre altele, scrie : „Pe laturile răsăriteană şi meridională erau înşirate diverse icoane de sfinţi, printre care, ca prin nişte cortine, se vedeau trîmbiţaşii, timpaniştii, diverşi fluieraşi, cîntăreţi de lire (lyricines) şi alţi cîntăreţi de alte instrumente". Macarie din Antiochia (Paul de Alep) aude la curtea lui Matei Basarab muzicanţi care cîntau cu vocea, precum şi instrumentişti zicînd din lăute, fluiere şi tobe" [1].

Relatarea aceasta, deşi preţioasă, nu clarifică prea mult lucrurile, fiindcă nu ne spune răspicat ce fel de formaţie alcătuiesc instrumentele specificate şi care au fost celelalte instrumente. Constituiau ele un ansamblu instrumental de tip occidental, sau un ansamblu eterogen, provenind din lăutari şi turneri ? Precizarea lui G. Kraus asupra trompetistului polonez, ceea ce nu înseamnă neapărat că a fost de origine polonez, ci venit de la curtea polonă, indică un muzicant de tip european. Constatarea derivă din cunoaşterea situaţiei muzicii în cadrul curţii poloneze, unde, aşa cum am mai văzut, de la începutul secolului al XV-lea existau formaţii ce întreţineau o viaţă muzicală permanentă.

Muzicienii străini care s-au angajat la noi erau cehi, germani, polonezi, italieni, maghiari, francezi. Andreas Holtz, descriind trupele muntene din tabăra de la Ujvar (1664) ale principelui Grigoraşcu Ghica, scrie despre *„una bella musica di trombette tedesche, scalamaie, tamburi tedeschi"* [2].

Chiar dacă nu distingem prea clar profilul occidental sau oriental al formaţiei instrumentale de suflători de la palatele domneşti, un lucru apare neîndoielnic : existenţa lor ; în plus, un specific şi o anumită diversificare a lor în decursul secolului al XVII-lea. La încoronarea lui Matei Basarab, 1633, se pomenesc „surlari" [3], în timp ce la aceeaşi ceremonie a lui Constantin Brîncoveanu sînt „surlari, trîmbiţaşi domneşti şi turceşti..." [4]. În Transilvania, la 1690, cu prilejul încoronării paşei Tucheli ca domn al Transilvaniei, au răsunat trîmbiţe şi tamburhanale. „Trîmbiţele au început a zice încă din biserică" [5]. La curtea lui Mihai Apafi activa o formaţie alcătuită din 18 instrumentişti : 10 trompete, 3 fluieraşi (flautişti ?), 5 violonişti [6]. Muzica turcească începe să fie din ce în ce mai întîlnită pe meleagurile provinciilor noastre, însoţindu-i pe domnitori şi soliile venite de la Poartă. De multe ori contextul în care apare este dramatic pentru poporul român. În 1658, Mihnea Vodă, ne informează Cronica

---

[1] *Codex Bandinus.* Bucureşti, Ed. Academiei Române, Göbl, 1895, pag. CXLIV : *„Tubicines, Tympanistae, varii Fistulatores, Lyricines, allisque instrumentis ludentis".*

[2] Breazul, G. *La bicentenarul naşterii lui Mozart.* Bucureşti, Uniunea compozitorilor, 1957, p. 32, după Euxodiu, Hurmuzachi. *Documente...,* vol. IX, Partea I (1650—1784). Bucureşti, 1897, p. 221.

[3] Ludescu, Stoica, *Istoria Ţării României de cînd au descălecat românii.* În : *Magazinul Istoric pentru Dacia,* Tom IV, p. 315—316.

[4] Laurian, A. T. *Istoria Ţării Româneşti de la anul 1689 încoace,* continuată de un anonim. În : *Magazinul Istoric pentru Dacia,* Tom. V, p. 99.

[5] Dumitraşcu, D. *Muzica în cronicile româneşti.* Manuscris, Bibl. Uniunii compozitorilor, 1958, p. 39 ; apud Greceanu, Radu. *Viaţa lui Constantin Vodă Brîncoveanu.* Bucureşti, Inst. de Arte Grafice, 1906, cap. *Pentru coronaţia lui Tucheli...,* p. 38—39.

[6] Szabolcsi Bence. *A màgyar Zene Evszázadai,* p. 247.

lui Constantin Căpitan [1], şi-a adunat creditorii numeroşi pe care-i avea, sub pretext că le va achita datoriile, şi i-a închis într-o încăpere în care au fost omorîţi. În timpul masacrului cînta muzica turcească. Dar să nu anticipăm, despre muzica turcească vom avea prilejul să vorbim atunci cînd vom trata muzica orientală.

Din cele de mai sus, se schiţează trei categorii de formaţii : româneşti (tradiţionale), de tip european şi turceşti. Am folosit cuvîntul „schiţează" deoarece documentele nu sînt prea generoase cu mărturiile despre ansamblurile de tip european de la curţile domneşti ale Ţărilor Romîneşti. Vom avea însă o preţioasă confirmare în categoria scrierilor despre nunţile domneşti, prilejul cel mai puţin convenţional, mai larg ca diapazon, al obiceiurilor şi ceremoniilor, de a etala multiplele forme de petrecere şi delectare. În problema tipurilor formaţiilor, cea mai preţioasă indicaţie o avem de la Miron Costin, cînd descrie nunta fiicei lui Vasile Lupu, completînd într-un anumit fel cele relatate de Bandinus : „În anul 7153 (1645), au făcut nunta Vasile Vodă fiicei sale celei mai mari, Doamnei Mariei, după cneazul Radziwil, om de casă mare din Cnezia Litvei"...

N-au lipsit nimic din toate podoabele cîte trebuia la o veselie ca aceea, cu atîţia Domni şi oameni mari, din ţări streine : meşteri de bucate aduşi din alte ţări, zicături, *jocuri şi de ţară şi străine* [2]. Se mai arată că muzica, adică orchestra, era alcătuită din : tobe, trîmbiţe, fluiere şi alte instrumente [3].

Extrem de valoroasă este menţiunea şi distincţia „jocuri de ţară şi străine". Înseamnă că la curte s-au dansat jocuri populare şi dansurile epocii, aşa cum se obişnuia la curtea polonă, dar şi în alte centre. În *Metamorphosis Transilvaniae* se relatează că dansurile preferate la curţile ungare erau : poloneze, germane, franceze (menuetul), româneşti şi ţigăneşti [4].

Nunta, cu ceremoniile sale, cu dansurile indicate, reprezintă o certă afirmare europeană a muzicii noastre (inclusiv populare), cît şi a vieţii culturale de curte. Contele Radziwil, reîntors în Polonia, va juca „à la valaque", după cum înfăţişează Jean de Laboureur (1647) [5].

Apare drept sigură acum existenţa la Curtea Moldovei a unor formaţii muzicale de tip european, şi „trompetul polon" din 1653 îi confirmă continuitatea. O altă relatare similară în esenţă o face Ion Neculce, atunci cînd zăboveşte asupra unei nunţi din 1681 de la Curtea lui Duca Vodă, observînd „ ...feluri de feluri de muzici şi de jocuri..." ; „...jucau două danţuri..." [6]. „Multe feluri

---

[1] Branişte, V. *Muzica la Români.* În : *Muzica,* nr. 7—8, 1925, p. 203.

[2] Costin, Miron. *Letopiseţul Ţării Moldovei.* În : Kogălniceanu, M. *Cronicile României...,* op. cit., Tom I, p. 311.

[3] Iorga, N. *Balada populară românească,* op. cit.

[4] Branişte, V. *Muzica la Români,* p. 201 : cf. Apor, Petru. *Metamorphosis Transilvanie.* Budapesta, Academia Ungară, 1863.

[5] Laboureur, J. *Relation du voyage de la royne de Pologne et du retour de Madame la mareschalle du Guebriant...,* Paris, 1647 ; cf. Breazul. G. *Patrium Carmen, op. cit.,* p. 22.

[6] Neculce, Ion. *Letopiseţul Ţării Moldovei,* În : Kogălniceanu, M. *Cronicele României,* op. cit., *Domnia a treia a Ducăi Vodă celui bătrîn în Ţara Moldovei,* p. 215.

de zicături, muzice şi jocuri..." au fost şi la nunta doamnei Safta, a patra fiică a lui Constantin Brîncoveanu [1].

Potrivit însemnărilor lui Paul de Alep, care se referă la Moldova şi Ţara Românească, şi ale lui Toppeltinus, care viza Transilvania, muzica la curte avea multiple ocazii de manifestare fixate în protocolul oficial. Aceştia scot în evidenţă mesele domneşti şi princiare la care muzicanţii participau, însoţind diferitele etape ale spectacolului gastronomic prin melodii şi semnale [2].

Elemente noi furnizează relatările de călătorie ale solului regelui suedez, Paul de Strassburg, care în anul 1632, aflat în misiune diplomatică spre Constantinopol, poposeşte la Curtea lui Leon Tomşa la Bucureşti, venind dinspre Braşov. Indiscutabil, ochiul atent al lui Paul de Strassburg a surprins manifestări specifice modului de viaţă al românilor. În chip deosebit se reţine constatarea asupra muzicii alaiului domnesc, alcătuită dintr-o formaţie instrumentală de coarde şi dintr-un cor, care intona în limba română cîntecele ţării : *„Iuxta Voyvodam citharoedi et musicorum chorus erat, qui valahica lingua patrium carmen pleno gutture cantabant"* [3]. Dacă adăugăm la acestea că acelaşi călător mai relatează despre muzică, avînd în vedere semnale de trompete şi buciume, vom înţelege cadrul pluriplan al formelor de manifestare muzicală din prima parte a secolului al XVII-lea. Atestarea muzicii instrumentale (coarde) pare să indice un taraf de lăutari. Evident, n-ar fi exclus ca presupunerea să fie falsă. În mod cert, se consemnează muzica vocală, şi nu oricare, ci românească. Acel *„patrium carmen"* şi *„valahica lingua"* sînt precizări de extremă importanţă. Ar fi cîştigat şi mai mult scrierea lui Paul de Strassburg dacă ar fi continuat şirul precizărilor în legătură cu acele cîntece ale ţării (patriei). Necunoscînd limba, probabil nici nu le-a înţeles conţinutul. Cu nimic nu este mai prejos şi indicarea cîntării corale *(musicorum chorus)*, ceea ce constituie o revelaţie cunoscînd natura monodică a muzicii româneşti. Şi aici întrebările se ţin lanţ. S-a cîntat la unison, sau pe voci ? Dacă a fost într-adevăr un cor, atunci ar trebui să presupunem instruirea de către cineva ? Apare necesară personalitatea dirijorului şi a unei culturi vocale specifice cîntării în grup. Apoi, ce piese aveau în repertoriu ? Ce compozitori erau acreditaţi ? Iată întrebări deschise, care îşi aşteaptă un răspuns. Explicaţia cea mai comodă, deocamdată, pare a fi aceea că grupul coral amintit cînta melodii populare, neprelucrate şi după buna ştiinţă a fiecăruia. Dacă ar fi avut dirijor, nu l-ar fi surprins pe martorul ocular acel *„pleno gutture cantabant"*. Oricum, cîntarea în grup este în sine un semn de progres în evoluţia muzicii ţării noastre.

Cîntarea corală (în grup) în mediul germanilor şi ungurilor transilvăneni se încadrează în practica muzicii religioase. Va cunoaşte însă şi forme laice, sau relativ laice, în cadrul şcolilor. Elevilor, aşa cum am văzut încă din veacul trecut, la şcoala condusă de J. Honterus, li se preda cîntarea în mod sistematic. Corurile şcolarilor erau prezente la procesiuni, serbări festive, înmormîntări,

---

[1] Greceanu, Radu. *Viaţa lui Constantin Vodă Brîncoveanu,* op. cit. p. 100

[2] Breazul, G. *Patrium Carmen,* op. cit., p. 22-23.

[3] Iorga, N. *Balada populară românească,* op. cit., p. 5 ; Breazul. G. *Patrium Carmen,* p. 16—17.

suplinind golul resimţit prin inexistenţa unei formaţii corale stabile, prefesioniste. Cîntarea corală pătrunde şi în şcolile moldovene create de adepţii Reformei. Bandinus arată că la Iaşi, în anul vizitei sale, 1645, copiii cîntau în „latineşte şi româneşte“ [1], iar melodiile erau de rezonanţă gregoriană, apuseană. Unul din corişti, un copil de şapte ani, „ ...cînta cu lămuritoare voce : *Gloria in excelsis Deo*“ [2]. Prin urmare, la Iaşi, indiferent de calea prin care se realizează, şcolarii cîntau în cor, în limba latină şi română. Cîntările sînt de factură apuseană, corale în spiritul Reformei. O dată cu adoptarea muzicii corale, se preiau şi formele sale specifice, inclusiv repertoriul. Fenomenul nu se mărgineşte numai la perimetrul Moldovei.

Pastorul Andreas Mathesius se plînge, în anul 1647, de tinerii români care cîntă „nelegiuitele lor colinde... “ (pe care le mai numeşte „drăceştile lor cîntece“), după cum învăţaseră de la părinţii şi bunicii lor, în casă... [3] La Braşov, în 1696, se atestă că românii „... folosesc cîntări ce imită muzica gregoriană“ *(Cantus vero imitatur cantum gregorianum romanum)* [4]. Aceste relatări preţioase indică perioada în care românii vin în contact direct cu muzica de tip apusean. Constatarea pare foarte importantă, deci demnă de a fi reţinută, deoarece indică puncte de interferenţă dintre cultura indigenă şi cea europeană, pe terenul comun al poeziei şi muzicii. Mitropolitul Dosoftei recurge în *Psaltire* la modelul versificaţiei polonezului Jean Kochanowski în *Psalter Davidow,* pentru care compune muzica N. Gomolka. Alcătuindu-şi versurile, Dosoftei a ţinut cont de muzicalitatea metrilor de esenţă latină, dar şi de metrii versificaţiei româneşti. Tradiţia folclorică se îmbină cu metrul european hexasilabic în *„Limbile să salte cu cîntece nalte“*. Versul octosilabic, de asemenea de esenţă poetică populară, se întîlneşte în numeroşi psalmi transpuşi în versuri româneşti, ca de exemplu : *„Şi bucine ferecate“*.

Tiparele metrilor safici sînt frecvente în traducerile transilvănenilor Mihail Halici, tatăl (*Psaltirea,* 1640), Ioan Viski (*Psaltirea,* 1667) şi în cîntecele copiate la Haţeg în 1662 de Gregorius Sandor Agyagfalvinus [5]. În asemenea contribuţii, cîntecele gregoriene, chansonul francez şi canţoneta italiană s-au întîlnit cu străvechiul sistem arhitectonic românesc de versificaţie, generînd modele noi, a căror studiere în viitor va fi de natură să aducă la lumină noi aspecte ale muzicii noastre.

Pînă acum se acreditase în muzicologia noastră teza că raportul muzicii românilor cu cultura occidentală s-a realizat prin mijlocirea genurilor instrumentale (muzica de pian) şi a trupelor de operă. Dacă însă acordăm cuvenita atenţie însemnărilor despre cîntarea unor melodii gregoriene de către români, în cor sau solo, înseamnă că va trebui să ne revizuim teza, în favoarea priorităţii muzicii vocale (corale). Acest lucru pare întru totul întemeiat, deoarece procesul sesizat urmăreşte traiectoria istorică a evoluţiei muzicii : înaintea muzicii instru-

---

[1] Academia Română. *Codex Bandinus, Memoriu asupra scrierilor lui Bandinus de la 1646,* de V. A. Urechia. Bucureşti, Litotipografia Carol Göbl, 1895, p. CXLVI.

[2] Ibidem, p. CXLIII.

[3] Breazul, G. *Patrium Carmen,* op. cit., p. 33.

[4] Zinveliu, G. *Studii pentru o monografie braşoveană...,* p. 9, după *Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt in Siebenbürgen,* op. cit., vol. VII, p. 485.

[5] Galdi, Ladislau, op. cit., p. 81—96.

mentale a fost muzica vocală. Muzica profesionistă, aşadar, reia în oglindă, la o altă altitudine, fazele dezvoltării muzicii populare.

Bandinus mai evocă în însemnările sale şi alte aspecte ale muzicii moldoveneşti, sesizînd unele trăsături ce ţin de domeniul concepţiei poporului asupra muzicii. Se subliniază obiceiul românilor de a cînta în sărbători *„calendi festa apud Valachos"* [1]. La Români, spune cronicarul, „...mai mult este preţuit cîntăreţul (dascălul, n.n.) decît preotul" [2]. Aforismul conţine o mare doză de adevăr, ilustrînd natura muzicală a poporului român. Interesant este faptul că se descrie cu lux de amănunte toaca *(crepitoculis)*. În sfîrşit, Bandinus remarcă obiceiul românilor ca la sărbători să petreacă şi să danseze [3].

Referiri despre genurile muzicii populare apar în scrierile cărturarilor secolului al XVIII-lea. Cîntecele eroice, baladele, cîntecele bătrîneşti sînt admirate de către Martin Opitz, filolog şi poet, profesor al Colegiului academic din Alba-Iulia. Este epoca baladelor : *Corbul şi Mihai Viteazul,* invocînd moartea domnitorului român ; *Miul,* cîntînd despre voinicul care umblă cu roibul său nedespărţit ; *Toma Alimoş,* haiducul care îl înfruntă pe stăpînul moşiilor, Manea, venit după arendă. Toma este lovit mişeleşte de către boierul care fuge. Toma, într-un ultim efort, îi retează capul. Balada aceasta apare ca un viu ecou al revoltei ţărănimii împotriva asupririi boiereşti.

Stolnicul Constantin Cantacuzino atestă şi el fondul bogat al cîntecelor bătrîneşti, deşi manifestă o anumită neîncredere faţă de adevărul lor, pentru că acelaşi fapt istoric este diferit relatat de către fiecare comentator : unii laudă, alţii hulesc [4]. Cronicarii Nicolae Costin, Ion Neculce, de asemenea, scot în evidenţă circulaţia cîntecelor bătrîneşti. *O samă de cuvinte,* de Ion Neculce, narează conţinutul unor legende epice cu subiecte istorice, dintre care unele se vor bucura de mare atenţie în creaţia compozitorilor români : *Altarul Mănăstirii Putna, Visul lui Petru Rareş, Cetatea Neamţului* [5].

Dansurile româneşti sînt consemnate în documente de epocă. La loc de frunte se situează paginile de admiraţie închinate artei populare româneşti ale lui Martin Opitz. Deşi se află în solda curţii princiare, Opitz acordă o considerabilă atenţie populaţiei româneşti, scriind pagini pline de entuziasm despre români şi obiceiurile lor. În ţăranii români, în limba şi muzica lor, Opitz vede continuitatea romană. În mod special îl atrag pe Opitz dansurile populare, repertoriul păstoresc şi haiducesc. În poemul *Zlatna (1622),* M. Opitz descrie astfel hora : *„Un joc care în frumuseţe abia-şi are pereche : / Acum se face o horă, acuma se desparte ; / Acum păşesc cu toţii, de mînă prinşi pe-o parte, / Acum spre cealaltă se închină, fac ocol / Dintr-înşii fiecare e un destru capreol"* [6]. Faptul că melodiile şi jocurile populare româneşti l-au inspirat pe poet merită subliniat, deoarece M. Opitz şi-a inscris numele în istoria muzicii semnînd libretul operei *Dafne* (1627) de Heinrich Schutz.

---

[1] Bandinus, op. cit., p. CLII.

[2] Idem, p. CLII.

[3] Idem, p. CLIX.

[4] Piru, Al. Op cit., p. 256.

[5] Ghircoiaşiu, R. *Contribuţii...,* op. cit., p. 149—150.

[6] Dăianu, Ilie. *Poetul silezian Martin Opitz şi Românii din Transilvania.* Tip. Alba-Iulia, Alba-Iulia, MCMXLVI.

Dansul românesc pătrunde în mediul curților nobiliare de peste hotare. La curtea poloneză, am văzut, cneazul Radziwil dansează *à la valaque*. Paul Esterhazy povestește că la Dieta de la Bratislava (1647) a dansat un joc valah. După cum într-o poezie, *Palas și Ester,* se indică preferința nobililor pentru dansul polon și valah : *„Schimbă jocul și cîntă un frumos dans valah / Împodobit / Ca și acesta cuminte să-l jucăm, / Ba chiar foarte plăcut...“* [1] De la Brașov se semnalează dansul spadei (1669) [2].

Rare sînt mențiunile despre unele manifestări cu caracter teatral-muzical. În *Viețile Sfinților,* Dosoftei descrie jocul cucilor, mascaradă „păgînă“, purtînd idoli împodobiți. Măscăricii sînt confirmați de către pravila lui Vasile Lupu (1646) și în condica de cheltuială a lui Constantin Basarab (1695)[3].

Călătorul florentin Anton Maria Del Chiaro, în *Istoria della moderna rivoluzione della Valachia,* descrie călătoria sa în Țara Românească în anii 1709—1710 și în anii petrecuți în solda lui Constantin Brîncoveanu. Aflăm din această sursă despre formațiile muzicale la curte : meterhaneaua, formația bisericească, prezentă și în palat cu diferite prilejuri, formația de coarde *(„cete, leuti e simili“)* și taraful de lăutari. Del Chiaro deosebește : *„strumenti alla Tedesca, e alla Turchesca* [4]. Așadar, formație de tip european (nemțesc) și turcesc. Instrumentiștii lui Brîncoveanu erau recrutați din Transilvania. În jurul lui 1697, la Curtea din București au fost angajați instrumentiști germani și maghiari [5]. Se arată că timpanele și trîmbițele de argint sînt aduse de la Viena. Mai sînt referiri asupra unor obiceiuri populare, jocuri (călușarii), precum și asupra unei reprezentații cu măști *(mascherata scandalosa).*

Oprindu-ne aici cu prezentarea succintă a diferitelor aspecte ale muzicii noastre din secolul al XVII-lea, așa cum le aflăm în diverse scrieri, se cer cîteva concluzii, deoarece materialul documentar este foarte dens. Muzica se desfășoară pe următoarele planuri : vocal și instrumental, laic și religios, autohton și străin, folcloric și profesionist. Se semnalează prezența muzicii de curte prin formații lăutărești, fanfare (turneri), de tip apusean, și ansambluri orientale. Pătrunde cîntarea corală în toate Țările Românești. Arta populară cunoaște o puternică ascensiune, dansul se răspîndește în mediul curților. În sfîrșit, arta populară devine, prin forța iradierii sale, obiect de inspirație.

---

[1] Marțian Negrea. *Un compozitor român ardelean din secolul al XVII-lea (1629—1687). Craiova,* Ed. Scrisul Românesc S.A., [1941], p. 34.

[2] *Istoria Teatrului în România,* vol. I, p. 94, după *Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt in Siebenbürgen,* vol. VI, p. 193.

[3] Ibidem, p. 98.

[4] A. M. Del Chiaro, Fiorentino. *Storia della moderna rivoluzione della Valachia.* Venezia, 1718, p. 56. *„Terminata la Salva, suonano tutti gli strumenti, cioe Trombe, Tamburi, Tempani, Pifferi ed altri. In questo mentre ogni Nobile resta in piedi, sinche abbia bevuto, il suo bicchiere, e intanto vi sono ; Musici della chiesa di Corte, i quali cantano qualche bel canto Ecclesiastico ; terminato, il quale, odonsi alcuni Strumenti a corda, sonati da Zingani, e che fanno una buona armonia, cantandovi ancora qualche Canzone, secondo il desiderio del Principe“ ;* cf. Breazul, G. *Patrium Carmen,* p. 74—75.

[5] Ms. nr. 5389, f. 76, Bibl. Academiei R. S. România ; cf. Ghenea, C. Cr. *Zorile reprezentațiilor și teatrului muzical în țara noastră.* Exemplar dactilografiat, p. 66.

CURENTUL BIZANTIN

Evenimentele din domeniul bizantin sînt lipsite de spectaculozitate în veacul al XVII-lea. Aparent, nu se petrece nimic de natură să înrîurească într-un anumit fel asupra dezvoltării ulterioare. Şi totuşi, se produc prefaceri notabile. Cîntarea bizantină se îndreaptă tot mai mult pe o cale ce îi va conferi un puternic caracter românesc, atît în privinţa limbii, cît şi a muzicii. Momente deosebite — atestarea cîntării în româneşte, cît şi concretizarea sa scrisă, prin opera lui Filotei Sin Agăi Jipei. Un alt eveniment de seamă se produce la sfîrşitul secolului, generînd unele implicaţii cu un puternic răsunet naţional : afirmarea luptei pentru libertate a românilor transilvăneni. Evenimentul în cauză a fost unirea unei părţi a Bisericii ortodoxe din Imperiul habsburgic cu Roma. Consecinţele religioase nu au putut afecta fondul străvechi al cîntării româneşti. Chiar şi în condiţiile dezbinării religioase a românilor, tradiţia cîntării a învins tentativele de înstrăinare, demonstrînd, o dată în plus, organicitatea şi trăinicia muzicii noastre.

Introducerea limbii române în cîntarea bisericească se datorează în bună parte mişcării literare a epocii, ea însăşi expresie nedisimulată a deşteptării conştiinţei patriotice. Varlaam, în *Carte românească de învăţătură* (1644—1645), arată necesitatea scrierii *Scripturii* pe „înţelesul oamenilor", adică în limba română. Pe linia sa se situează Simeon Ştefan, Dosoftei. Slavona continuă să fie folosită în biserică, dar încă de la mijlocul secolului începe să fie înlocuită. Paul de Alep, însoţitorul Patriarhului Macarie în călătoria prin Ţările Româneşti, semnalează cîntarea bilingvă de la Biserica domnească din Tîrgovişte, în 1653. Din strana stîngă se cînta în româneşte, iar din strana dreaptă, în greceşte [1]. În timpul lui Constantin Brîncoveanu persistă aceeaşi practică : într-o strană cînta Filotei în româneşte, în cealaltă, Stavrinos în greceşte [2]. Deci, slavona şi greaca cedează limbii române. Fenomenul se desfăşoară aidoma şi în Moldova. Dimitrie Cantemir, în *Descrierea Moldovei,* arată că în timpul domniei lui Vasile Lupu la Mitropolie... „să fie un cor alcătuit din psalţi greci, şi jumătate din liturghie să se slujească în greceşte, iar cealaltă jumătate în slavoneşte" [3]... Cantemir ne completează imaginea arătînd că în timpul aceleiaşi domnii se introduce şi cîntarea românească : „În colţul din dreapta al stranei sînt cîntăreţii moldoveni, iar în cel din stînga cîntăreţii greci, care cîntă cu schimbul cîntările bisericeşti în amîndouă limbile" [4].

Intensificarea procesului de traducere cunoaşte un nou avînt prin tipărirea „pre limba rumânească de pre elinească" a *Liturghierului* de către Mitropolitul Dosoftei (1679), a *Evangheliei* (1682) şi *Apostolului* (1683), culminînd cu *Biblia* de la Bucureşti (1688), opera lui Şerban şi Radu Greceanu, care pune în

---

[1] Iorga, N. *Istoria Românilor prin călători,* vol. I, ed. II. Bucureşti, Ed. Şcoalelor, 1928, p. 331 ; cf. Ciobanu, Gh. *Cultura muzicală psaltică pe teritoriul României.* Exemplar dactilografiat, Bibl. Uniunii compozitorilor, 1971, p. 10.

[2] Ionescu Gion, Gh. I. *Istoria Bucureştilor,* p. 538. Faptul e menţionat şi de Posluşnicu, M. Gr. *Istoria muzicei la Români.* Bucureşti, Cartea Românească, 1928, p. 18

[3] Cantemir, D. *Descrierea Moldovei.* Bucureşti, ESPLA, 1956, *Despre literele moldovenilor,* p. 290.

[4] Idem, ibidem, p. 188.

circulație limba literară, sintetizînd eforturile scriitorilor ecleziastici români de pînă atunci.

Așadar, pînă în 1653 s-a produs schimbarea de optică asupra limbii în care se slujește și se cîntă, iar către 1680 se ivesc roadele efortului de afirmare a graiului autohton. Evoluția se desfășoară lent, dar sigur în favoarea limbii române, căreia i se descoperă virtuțile artistice. Culminația acestei evoluții are loc în anul 1710, cînd se crede că s-a oficiat integral o slujbă în limba română [1].

Manuscrise din care să rezulte procesul afirmării limbii românești în cîntările bizantine nu se cunosc anterior lui Filotei. Colecții de cîntece s-au întocmit în Moldova și Transilvania de către cercurile care doreau atragerea românilor la religiile protestantă și calvină. În acest sens, se cuvine citată colecția de cîntece, psalmi și laude întocmită la Făgăraș, în cadrul școlii românești întemeiate în anul 1657 de către Principesa Susana Lorantffy — văduva lui Gheorghe I. Rakoczy [2]. Nu cunoaștem acest manuscris. Cercetările viitoare ar putea răspunde întrebărilor privitoare la melodiile pe care promotorii colecției le serveau școlarilor români. Erau împrumutate din repertoriul românesc preexistent, ori s-a apelat la cîntece de factură apuseană, la coraluri protestante ?

În mod cert, asemenea încercări s-au soldat cu un eșec total. Se poate admite că s-au cîntat unele piese tipărite, dar în nici un caz nu au supraviețuit în practica vie. Zadarnice au fost eforturile de acest fel, prin care adepții Reformei urmăreau atragerea românilor și mai ales dezrădăcinarea lor culturală. Sterilă s-a dovedit și lucrarea lui Gregorius Sandor (Gergely), *Symbolum Apostolicum Valachus* (1642), care conține cîntece, imnuri, credo etc., scrisă în limba română cu litere latine [3]. După actul de fundare a școlii de la Făgăraș (3 aprilie 1657), se poate deduce că predarea muzicii avea ca model „cîntările românești după obiceiul bisericilor din Caransebeș și Lugoj" [4].

Privitor la celălalt eveniment major, unirea unei părți a românilor transilvăneni cu Roma, trebuie remarcat faptul că imperativul acestui act a fost acela de a obține drepturile politice cuvenite. Contextul efectuării unirii a fost foarte complex, cu nenumărate implicații pe toate planurile. Vom releva doar cîteva. Punînd stăpînire pe Transilvania, Casa de Habsburg constată că religia catolică se află într-un sensibil regres. Sașii, cîndva catolici, au aderat în bloc la luteranism. Ungurii îmbrățișează Reforma, devenind calvini și unitarieni. Românii erau ortodocși. Religiile recepte, adică recunoscute oficial, erau calvină, luterană, catolică și unitariană. Cum se vede, religia ortodoxă nu figurează în rîndul religiilor acceptate, fiind doar tolerată. În această situație, pentru a-și întări pozițiile, Curtea imperială, care se bucura de sprijinul total al Bisericii catolice, recurge la o stratagemă, prin care urmărește atragerea românilor. În schimbul aderării la catolicism, românilor li se oferă avantaje politice, sociale și economice.

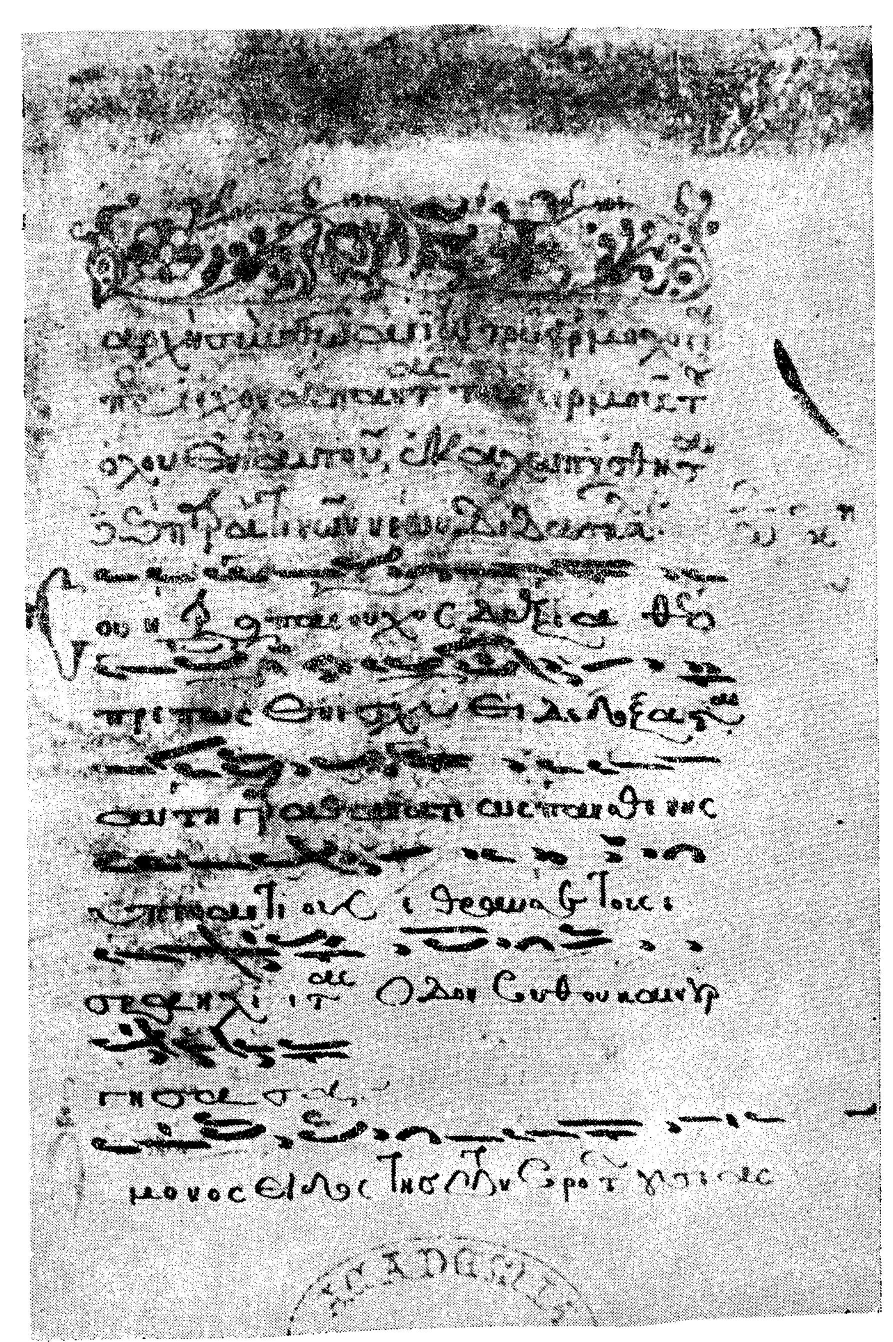
---

[1] Ciobanu, Gh. *Cultura psaltică românească în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea.* Ex. dactilografiat, Bibl. Uniunii compozitorilor, 1971, p. 6 ; apud Nifon Mitropolitul. *Tipic bisericesc.* București, 1851, VIII.

[2] Piru, Al. Op. cit., p. 83. Colecția se află în posesia romanistului Carlo Tagliavini.

[3] Originalul este păstrat la Colegiul reformat din Debrecen (R. P. Ungară). Biblioteca universitară din Cluj deține fotocopii (nr. 4352).

[4] Breazul, G. *Învățămîntul muzical în Principatele Românești*, op. cit., p. 54.



Pagină din Manuscrisul muzical bizantin nr. 791 (Bibl. Academiei R.S.R.)

Dacă la aceasta mai avem în vedere şi starea clerului ortodox din Transilvania, aflat în condiţii de iobăgie, vom înţelege de ce, nu fără ezitări şi suspiciuni, s-a acceptat convertirea, în 1698, definitivîndu-se în 1701, o dată cu emiterea Diplomei leopoldine. Acceptarea unirii nu se face fără condiţii. Dintr-acestea, una a fost de o cutremurătoare forţă, afirmînd voinţa nestrămutată a românilor de perpetuare a vechilor tradiţii muzicale bisericeşti. „Şi aşa ne unim acei ce scrişi mai sus, cum toată legea noastră, slujba bisericei, liturghia şi posturile şi darul nostru să stea pre loc. Ieară că n-ar sta pre loc, aceale, nici aceste pecete să n-aibe nici o tărie asupra noastră..." [1]. Şi mai clar apar într-un alt paragraf : „... obiceaiul bisericii noastre a Răsăritului să nu se clintească. Ci toate ţăremoniile, sărbătorile, posturile, cum pînă acum, aşa şi de acum nainte să fim slobozi a le ţinea după călindariul vechiu..." [2].

Stipularea acestor clauze a fost de natură să asigure menţinerea acelei părţi a românilor care s-au unit în cadrul spiritualităţii naţionale. Pentru aceasta au pretins menţionarea în documente a libertăţii continuării păstrării culturii străvechi, a cîntărilor şi obiceiurilor. În acest fel, gestul unirii nu poate fi considerat în bloc ca o dezrădăcinare din tulpina viguroasă a neamului. Deşi au aparţinut unei alte ierarhii ecleziastice, „uniţii" au întreţinut legături cu ortodocşii din Transilvania, Moldova şi Ţara Românească. Prin Diploma leopoldină din 1701, nu numai preoţii, dar şi mirenii trecuţi la unire au fost ridicaţi din starea de iobăgie la libertate. Dreptul acesta însă, din nefericire, a rămas literă moartă, deoarece nu şi-a găsit deplină aplicare datorită împotrivirii celor trei naţiuni. Concomitent, unirea a stîrnit reacţiile negative ale domnilor şi clerului din Ţările Româneşti [3].

O mărturie edificatoare a păstrării datinilor străvechi de către românii transilvăneni care au ales noua confesiune o reprezintă cîntarea rituală. S-ar fi putut ca o dată înfăptuită unirea românii convertiţi să fi preluat cîntarea Bisericii apusene, introducînd limba latină în ritual, şi forţa de expresie a orgii. Nimic din toate acestea. Au menţinut în continuare cîntarea de tip monodic, deşi, după cum vom vedea mai tîrziu, s-a recurs şi la cîntarea homofonă. Melodiile păstrează vechile tipare : modurile, stilul ornamentat, melismele. Simplificările care se produc, pentru o mai uşoară reţinere, nu afectează esenţa expresivă şi matricea naţională a cîntării. Particularităţile ce se repereazā nu au forţa redimensionării, ci numai aceea a imprimării unor contururi ce vor determina variante, ramificaţii ale fluxului unic. Fluctuaţiile dialectale devin vizibile în diferite părţi ale Transilvaniei şi Banatului, ca Sibiul, Braşovul, Aradul, Blajul, Clujul, Oradea, Bistriţa, Lugojul, constituind zone dialectale ale cîntării bisericeşti, cu numeroase punţi între ele, pe de o parte, şi întregul patrimoniu al muzicii bizantine româneşti, pe de altă parte.

---

[1] Blaga, L. *Gîndirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea,* op. cit., p. 28.

[2] Idem, Ibidem.

[3] Constantinescu, M., Daicoviciu, C., Pascu, St. *Istoria României, op. cit., p. 232,* şi Oţetea, A. *Istoria poporului român,* op. cit., p. 179.

Integritatea muzicii bisericeşti se va sprijini pe schimbul permanent de formule cu stratul folcloric. Pe măsură ce evoluează, muzica bizantină se apropie tot mai mult de folclor. Numai astfel se poate explica frecvenţa intervalelor caracteristice în muzica bizantină şi populară — secunda mare, terţa mică şi cvarta perfectă [1].

Pînă şi notaţia bizantină se păstrează nealterată. Dacă au apărut tendinţe înnoitoare, ele nu s-au manifestat atît în Transilvania, unde se încetăţenise un puternic spirit conservator pentru ca românii să nu fie rupţi de matca etnică, cît în Moldova. Astfel, la Putna, în ultimul sfert al veacului al XVII-lea, ieromonahul Ghervasie introduce notaţia lineară, transcriind cîntările slujbei. Tentativa, în condiţiile unui puternic spirit bizantin, nu a izbutit [2].

Genurile muzicii bizantine îşi menţin valabilitatea. Troparele, irmoasele, canonul şi codacul deţin în continuare supremaţia. Apare oarecum nou *axionul*, cîntarea imnică, ce cunoaşte o recrudescenţă în vremea lui Constantin Brîncoveanu. Frecvente sînt *doxologia* — imn de preamărire al lui Antinogen, intonat la sfîrşitul utreniei ; *prosomia* sau *podobia*, modelul unei cîntări ; *catavasiile* — imn intonat de diac în afara stranei. Secolul al XVII-lea nu este generos în privinţa personalităţilor creatoare. Nu se cunoaşte nici un nume de creator de muzică bisericească. În schimb, secolul următor pare mai darnic. Dacă vom invoca numele lui Filotei, muzicianul bisericii lui Constantin Brîncoveanu, vom avea deja mărturia aserţiunii. Privit istoric, procesul muzicii bisericeşti româneşti apare discontinuu, prin absenţa unor individualităţi situate între Eustatie de la Putna şi Filotei de la Bucureşti. De aici, s-ar putea deduce că de la domnia lui Ştefan cel Mare şi pînă la domnia lui Brîncoveanu, ctitori de biserici, determinînd crearea unor stiluri arhitecturale, plastice, originale, de autentică forţă artistică, a existat o anumită stagnare a muzicii bizantine. Constatarea pare întemeiată nu numai prin aceea că nu se relevă în actualul stadiu al investigaţiilor nici o personalitate, ci şi prin neapariţia unor elemente stilistice care să insufle un nou recul mişcării muzicale bisericeşti. Se dovedeşte o dată în plus temeinicia tezei că acolo unde nu sînt individualităţi creatoare pregnante nu se conturează nici înălţimi artistice. Ca atare, curentul muzicii bizantine se perpetuează constant din vremuri îndepărtate într-o mişcare monotonă, univocă, din care absentează reliefurile.

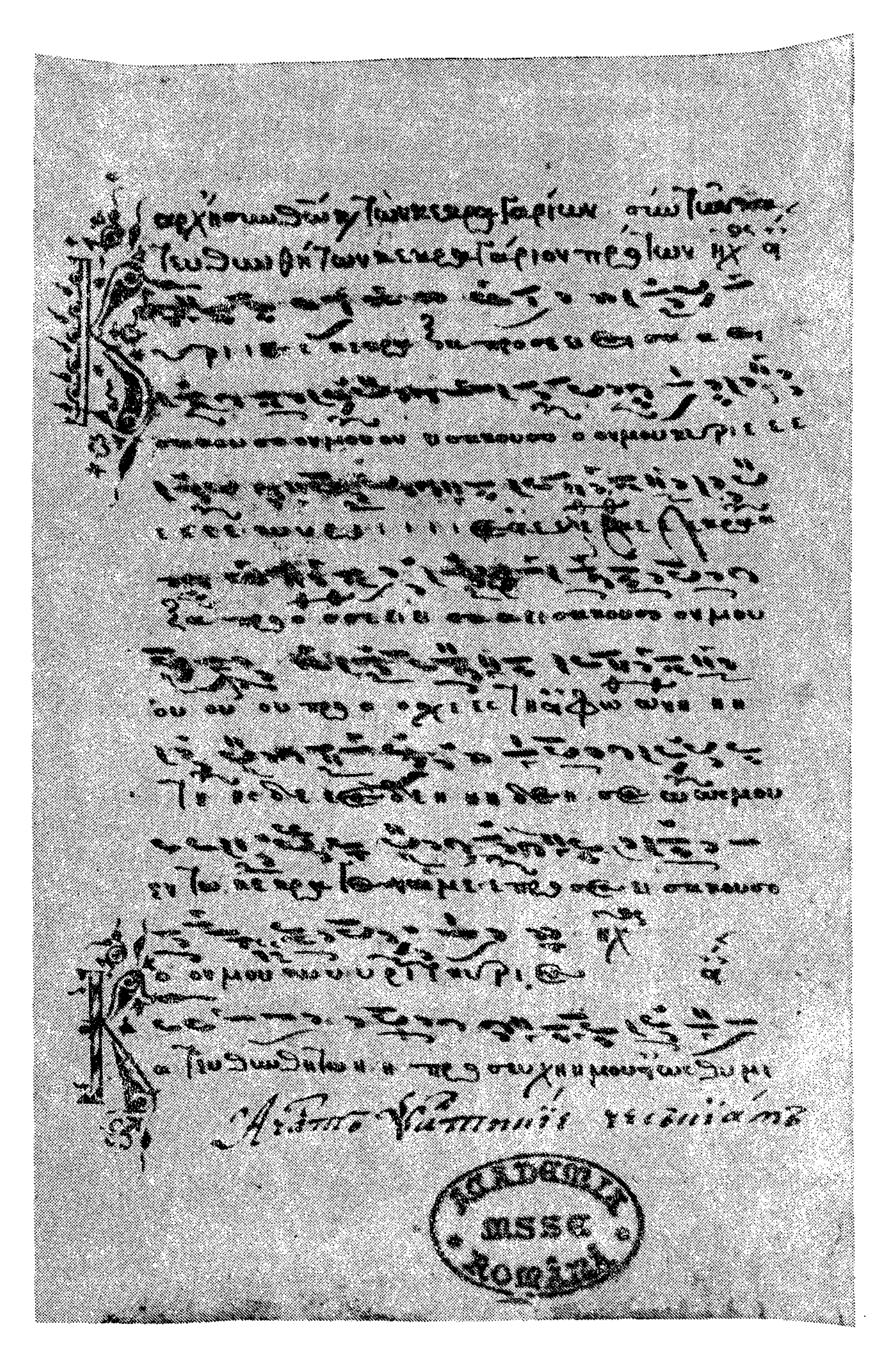
Chiar şi numărul dascălilor, copiştilor muzicali, este surprinzător de redus. Noţiunea de copist pare însă restrictivă, fiind greu de admis că un făurar de manuscrise muzicale bizantine s-a limitat exclusiv la transcrierea unor texte anterioare. Sînt identificaţi următorii copişti [3] : Sturza Dascălul Vasile, ardelean, autorul unui *Ceaslov* şi *Octoih* (1695) ; Surze, tot ardelean, autorul unui *Slujelnic* (1696) şi *Octoih* (1714) scris în Banat. Ion Dascălul, din Moldova—Vaslui, întocmeşte o *Psaltire* (1709). Din Transilvania mai cunoaştem *Octoihul*

---

[1] Ciobanu, Gh. *Cultura psaltică românească în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea,* op. cit., p. 4.

[2] Bobulescu, C. *Lăutarii noştri.* Bucureşti, 1922, p. 46—47 ; cf. Ciobanu, Gh. *Cultura psaltică românească...,* op. cit., p. 11.

[3] Strempel, G. *Copişti de manuscrise româneşti pînă la 1800,* vol. I. Bucureşti, Ed. Academiei, 1959.



Reproducere după un manuscris muzical bizantin din 1612
(Bibl. Academiei R.S.R., Ms. gr. 564)

(1693) lui Toma Popa şi *Carte cu slujbe şi cîntări bisericeşti* (sec. XVII), autorul sau copistul fiind anonim [1].

Rîmnicul devine un puternic centru muzical, unde se desfăşoară o laborioasă muncă de traducere în limba română, prin Damaschin Gherbest *(Triodul* — 1683). În Transilvania se întocmesc trei cărţi de cîntări în limba română, scrise cu litere latine, după regulile ortografiei ungare : *Cartea de cîntece* a lui Grigore Surdu (1642), *Gradual românesc* (1660 ?), *Psaltirea* lui Ioan Viski (1697). Aceste lucrări au textele cîntărilor fără muzică [2].

De la răscrucea veacurilor al XVII-lea şi al XVIII-lea se păstrează cîteva manuscrise, papadichii, greceşti — cărţi de teorie muzicală, conţinînd cîntări : *Psaltichia* de la Hurez, *Introducere asupra semnelor muzicale bisericeşti* [3]. *Introducere în muzica bisericească şi explicarea diferitelor semne* [4], *Introducere asupra semnelor muzicale* [5], *Scurtă introducere asupra muzicii bisericeşti* [6]. Nefiind datate, s-ar putea ca unele manuscrise să fi fost întocmite după 1715. În unele se specifică autorii cîntărilor. *Psaltichia* de la Hurez, care are pe unele pagini notaţi anii 1708, 1710, 1712, cuprinde cîntări de : Hrisafis, Constantin Magnea, Balasios, Constantin din Arhielos, Ioan Glykis, Cosma Ieromonahul, Gheorghe din Rodosto, Germanos, Anastasie din Ivir, Damian Ieromonahul, Arsenachis, Dimitrie din Rodosto, Mischeianos, Ion Cladas, Ion Lampadarios şi Cucuzelis [7]. Aceste nume celebre, care indică autori greci, arată că avem de a face cu un manuscris întocmit de un muzician grec stabilit la Hurezu. Manuscrisele psalţilor români, şi atunci cînd sînt în greceşte, trădează într-un fel sau altul originea autorului. Prin urmare, deducem că în Ţările Române circulau încă texte muzicale greceşti, ceea ce ne spune clar că această influenţă era puternică [8].

Centrele muzicale mănăstireşti au perioade de afirmare şi de decădere, ceea ce face ca în anumite epoci învăţătura muzicii să irupă din localităţi noi. Către

---

[1] Fondul Academiei, Cluj.

[2] Drăganu, N. *Un manuscris calvino-român din secolul al XVII-lea.* Bucureşti, M. O. Imprimeria Naţională, 1936.

[3] Bibl. Academiei, Mss. gr. nr. 102.

[4] Ibidem, nr. 622.

[5] Ibidem, nr. 153.

[6] Ibidem, nr. 760 ; după Breazul, G. *Învăţămîntul muzical în Principatele Româneşti,* op. cit., p. 46.

[7] Breazul, G. Op. cit., p. 66 ; cf. Litzica, C. *Catalogul manuscriptelor greceşti.* Bucureşti, Ed. Acad. Române, Göbl, 1909, p. 212—213.

[8] Anonimatul planează asupra unor valoroase manuscrise muzicale, din rîndul cărora pot fi amintite : nr. 1096 din 1624, nr. 791, anul 1665, nr. 564 sec. XVII, păstrate în Bibl. Academiei R. S. România ; nr. 55 şi 78 din 1695 de la Muzeul din Craiova ; manuscrise din fondul Visarion alcătuit de I. D. Petrescu, nr. A-1, A-2, A-12. Vezi Petrescu, I. D. *Etudes de Paléographie musicale byzantine.* Bucureşti, Ed. muzicală, 1967. Se ştie că unii muzicieni greci se stabilesc, fie şi vremelnic, în ţara noastră. Astfel a fost Hrisaf cel Nou, autorul unui *Polihronion* dedicat lui Constantin Brîncoveanu ; cf. Ciobanu, Gh. *Cultura psaltică românească în sec. XVII—XVIII,* p. 7. Panţîru, Gr., în *Notaţia şi ehurile muzicii bizantine,* relevă manuscrisele nr. 102 şi 791 de la Bibl. Academiei R. S. România şi *Ms. Anton Toma,* sec. XVII, păstrat în biblioteca proprie.

sfîrşitul veacului al XVII-lea se ridică centrele din Sudul Moldovei şi din Ţara Românească, în mod deosebit şcolile de la Bucureşti, Hurezu, Rîmnic. Aici au trăit personalităţi de vază, care au impulsionat mişcarea muzicală bisericească autohtonă.



Portretul lui Constantin Brîncoveanu, căruia îi este dedicată *Psaltichia românească* de Filotei (1713)

O deosebită înflorire cunoaşte Şcoala de cîntări de la Bucureşti, a lui Constantin Brîncoveanu, al cărei obiectiv se identifică cu tendinţa introducerii limbii române în ceremonia religioasă. Aici a predat dascălul Coman. Un elev, Bucur Grămăticul din Sîmbăta de Sus (Ţara Oltului), autorul unei *Psaltiri* în 1711, ne informează că şcoala era frecventată în 1704 de cincizeci de elevi, ceea ce, să recunoaştem, este impresionant ca număr. Învăţarea muzicii, de bună seamă, s-a făcut după note. În acest scop îşi scrie Filotei *Psaltichia românească*. De menţionat că la Iaşi, la Colegiul lui Vasile Lupu, în 1640, muzica, important obiect de studiu, se învăţa după note muzicale [1].

Numai modestia memorabilă a acestor personalităţi ne împiedică să le cunoaştem identitatea. Excepţii, Calist, Coman şi Filotei. Figura lui Calist continuă

---

[1] Barbu-Bucur, S. *Originea şi evoluţia cîntării psaltice în Orient şi la Români.* Exemplar dactilografiat, p. 53—54.

să fie învăluită într-un nor ceţos. A întocmit cărţi de muzică. De numele lui Coman se leagă începutul Şcolii de cîntări de la Bucureşti [1].

Filotei, deşi nu se destăinuie sub aspectul vieţii, oferă revelaţia profundă a unui creator de prestigiu, un sintetizator de epocă şi precursor în nobila luptă pentru afirmarea limbii române în muzica bizantină.

FILOTEI SIN AGĂI JIPEI

Un moment esenţial în muzica românească îl marchează Filotei Sin Agăi Jipei. El afirmă, în contextul slavo-bizantino-neogrecesc cu infiltraţii latine, coordonatul autohton, prin aşezarea cîntărilor pe structura limbii române. Contribuţia sa nu este o acţiune solitară, ci se încadrează în programul cultural ce preconiza demonstrarea virtuţilor limbii române, echivalînd cu susţinerea ei ca instrument de cultură, avînd atribute similare celorlalte limbi literare europene.

Despre viaţa lui Filotei nu se ştie aproape nimic. Fiind ieromonah, probabil că a dus o viaţă retrasă. Lapidarele date biografice pot fi deduse din scrisoarea sa. A învăţat cu Teodosie la Bucureşti. Devine psalt al Mitropoliei Ungro-Vlahiei. La imboldul lui Antim Ivireanul, care desfăşoară o amplă operă de publicare, stimulîndu-i pe toţi cei care puteau aduce folos cauzei luminării poporului, Filotei elaborează lucrarea sa fundamentală : *Psaltichie românească,* în anul 1713 [2], dedicată domnitorului Constantin Brîncoveanu. Titlul, coperta interioară a manuscrisului, conţine precizări edificatoare : „Psaltichie românească, care cuprinde întru sine Catavasierul, cu toate trebuincioasele cîntări ale bisericii, ce să cîntă peste tot anul. Anastasima cu propedia, şi cu meşteşugul, cu Eothinale, şi Kecragare, Stihirariul cu toate samoglasnicile praznicelor celor stăpîneşti şi ale sfinţilor celor mai mari, carii să prăznuiască preste tot anul, Stihirariul Penticostariului, cu sărbătorile Paştilor, de la Sîmbăta lui Lazăr pân'la Dumineca mare. Aşăzate cu meşteşugul Psaltichiei pre glasurile grec[eşti]. În zilele pré luminatului şi de D-zeu înălţatului Domnu Ioan Constantin B. Băsărab Voevodă, la al 25-lé an al dăruitei de D-zeu domniei Măriei sale. Păstorind în arhierescul scaun al Mitropoliei pré sfinţitul şi de D-zeu trimisul Mitropolit Kyr Anthim Ivirénulu. La anii de la faceré lumii 7222, luna Dechem. 24. De smeritul întru Irmonahi Filotei sîn Agăi Jipei, în sfînta Mitropolie" [3].

---

[1] Meteş, Şt. *Şcolile de muzică şi cîntare din Iaşi (1558) şi Bucureşti (1711—1723) şi românii din Transilvania.* În : *Mitropolia Ardealului,* an X, nr. 7—8, p. 515 ; cf. Barbu-Bucur, S. *Monumente muzicale. Filotei Sin Agăi Jipei, Prima psaltichie românească cunoscută pînă acum.* În : *Studii de muzicologie,* vol. VI. Bucureşti, Ed. muzicală, 1970, p. 103.

[2] Barbu-Bucur, Sebastian, în studiul citat, p. 116, arată greşeala lui Erbiceanu C. (1897), Alexandru Luca (1898), Popescu N. (1908), Cireşianu Dr. Badea (1911), Breazul G. (1941), Petrescu I. D. (1967), care au datat *Psaltichia românească* în 1714. Scăzînd din anul 7222 decembrie 5509, se obţine anul întocmirii, 1713.

[3] Breazul, G. *Învăţămnîtul muzical în Principatele Româneşti,* op. cit., p. 46.



Prefaţă la *Psaltichia românească* a lui Filotei Sin Agăi Jipei, 1713
(Bibl. Academiei R.S.R.)

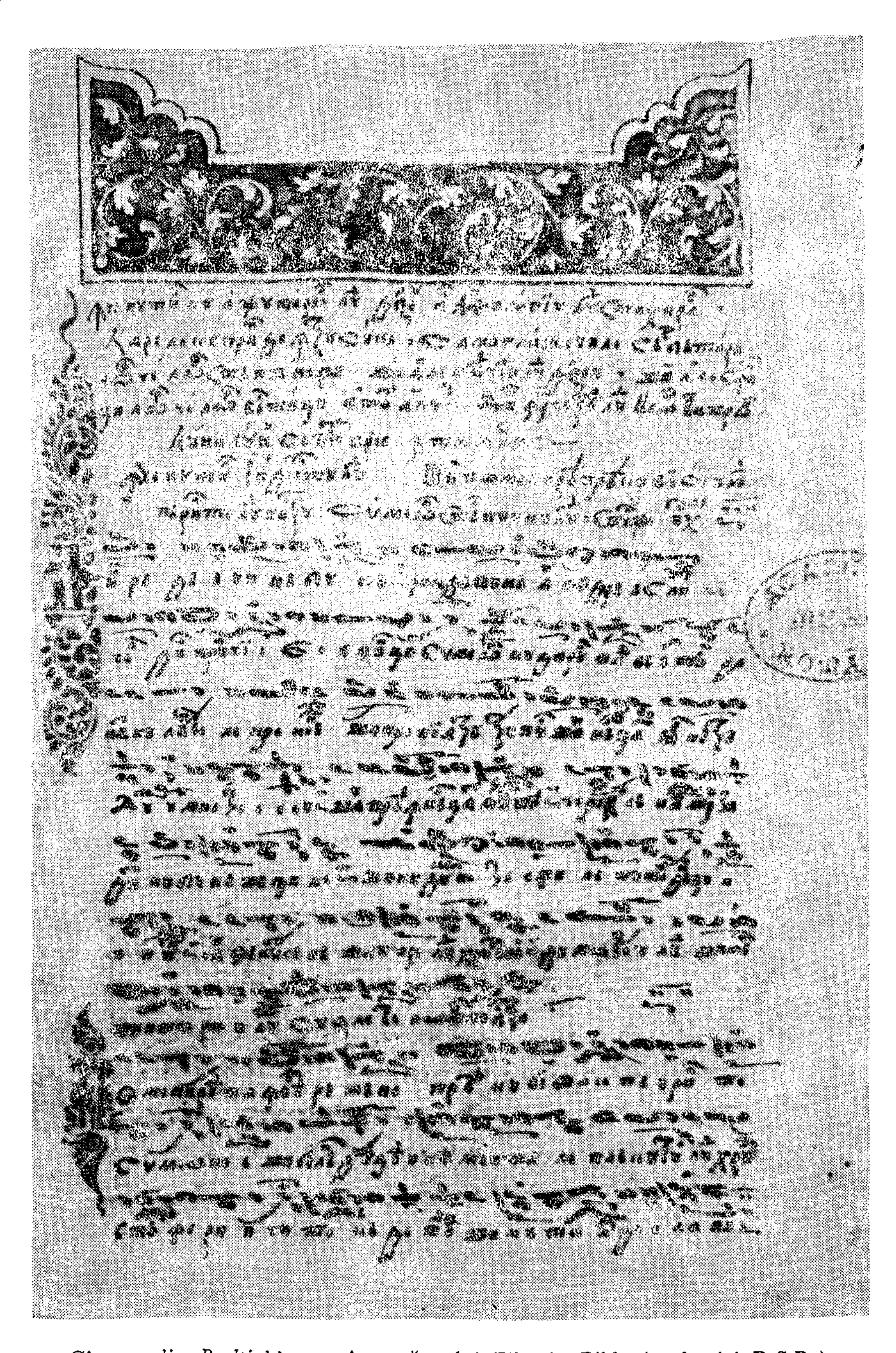
Lungimea titlului, cu totul neobişnuită pentru zilele noastre, în pofida unor formule de circumstanţă, ne dă cheia principalelor date : denumirea manuscrisului, conţinutul, ce fel de glasuri se folosesc, data întocmirii (în vremea cărui domnitor şi mitropolit), autorul. În completare, dedicaţia.

Atrage atenţia titlul, *„Psaltichie românească"*, o formulare inedită, nemaiîntîlnită anterior. În felul său, titulatura reprezintă o declaraţie program, deoarece marchează momentul din care muzica bizantină de la noi apare sub noţiunea de muzică psaltică. Termenul nu este nou. Cu mult timp înainte circula în mediul muzical, legat fiind de cîntăreţii psalţi. S-a întîlnit şi în titulatura conducătorului de şcoală : protopsaltul. Deoarece muzica religioasă de mult nu mai era „bizantină", dată fiind desfiinţarea imperiului, era firesc să se recurgă la o nouă terminologie, vizînd în esenţă acelaşi fond. Pentru ca apartenenţa *„Psaltichiei"* să fie şi mai clară, se adaugă *„românească"*, adică muzica religioasă românească. Prin urmare, Filotei, în mod conştient, subliniază caracterul etnic al colecţiei sale de imnuri. Cotitura declarată de Filotei în *Psaltichia românească* nu este aparentă, ci reală, fiindcă se preconizează imprimarea unui specific pronunţat al cîntărilor. Înseamnă aceasta că anterior anului 1713 nu se pot desprinde trăsături româneşti în muzica bisericească ? Nicidecum. Ele există în cadrul curentului general, caracteristic muzicii bizantine, păstrat multă vreme după căderea Constantinopolului, fiind o prezenţă morală şi un simbol, prin amintirea pe care o purta, al solidarităţii eforturilor popoarelor balcanice pentru libertate.

Deosebirea care se repereazǎ între stilul pur bizantin şi stilul românesc al cîntărilor priveşte imprimarea unor atribute naţionale probabil intenţionat căutate. Cumulate cu textul românesc al cîntării, care lipsea mai înainte, rezultă cu limpezime accentuarea caracterului românesc. Tendinţa aceasta rezultă din precizarea lui Filotei, care explică motivul pentru care a transcris cîntările în limba română. „Pentru aceasta şi eu... văzînd cum că în fieştecare zi... se cîntă catavasiile.... iar se înţeleg foarte de puţintei, cît numai viersul (melodia — n.n.) sînt ascultînd, iar nu şi înţelesul celor ce se cîntă, tălmăcit-am pre a noastră de ţară şi de obşte limbă toate catavasiile, cu troparele..." Într-un alt loc, adresîndu-se „către cîntăreţii acestei Vlaho-muzichii şi de către cela[l]alt pravoslavnic norod al Ţării Româneşti", spune şi mai răspicat programul estetic al întreprinderii sale : *„Că iată s-au tălmăcit, spre al vostru folos, / Care cu nevoinţă din grecie s-au scos, / Prin cuvinte rumâneşti şi prin glasuri greceşti, / Inema şi sufletul să ţi le îndulceşti"* [1]. Cîntările au fost luate, aşadar, din repertoriul grecesc, adică bizantin, presupunînd stilul acestei muzici, şi traduse în limba română. Asistăm la o formă oarecum hibridă, text românesc cumulat cu melodiile greceşti (bizantine). Finalitatea acţiunii lui Filotei a fost îndreptată spre desfătarea iubitorilor de muzică, în exprimarea de epocă „Inema şi sufletul să ţi le îndulceşti".

Cuprinsul indicat în introducerea paginii interioare nu este identic cu sumarul manuscrisului, care apare mai bogat. Voluminoasa lucrare a lui Filotei conţine toate cîntările din timpul anului, fiind un preţios îndreptar şi documentar : catavasii, tropare, condace, cîntece de laudă (hvalitele), irmoase, veselitoare, unele felicitînd domnitorul, mitropolitul şi marii boieri ; rînduiala utreniilor şi a liturghiilor, un imn în cinstea celui care găteşte ospăţul, paraclisul, cîntarea *Plîng şi*

[1] Barbu-Bucur, S. Op. cit., p. 105.



Cîntare din *Psaltichia românească* a lui Filotei (Bibl. Academiei R.S.R.)

mă tînguiesc şi *Te Deum*-ul pentru domnitor şi mitropolit. Urmează o succintă *Gramatică psaltică*, teoreticonul, troparul lui Hrisafi. De fapt, aici sînt valorificate cîntări şi izvoare celebre : *Anastasima* de Leon Filosoful şi Ioan Gliykes, *Doamne strigat-am* — în opt glasuri, *Antologhionul* de Neon Patras, *Penticostarul*, două doxologii de Balaş Ţarigrădeanul şi *Urare pentru Constantin Brîncoveanu*, facerea lui Hrisafi. Filotei semnează patru tropare pentru ucenici [1].

Cartea lui Filotei conţine : a) transcrieri de melodii celebre, în acest caz aportul lui Filotei fiind acela de traducător ; b) transcrieri în care s-a căutat o cît mai fidelă articulaţie a melodiei tradiţionale la prozodia şi topica limbii române ; c) creaţii originale, în care atît textul cît şi melodia sînt fructul inventivităţii lui Filotei [2]. Faptul că în manuscris se află şi compoziţii proprii, tropare pentru ucenici, demonstrează dorinţa de afirmare a creatorului, care îşi permite să păşească pe căi noi, să iasă din cadrele foarte înguste ale tematicii religioase. Deşi compoziţiile sale mai păstrează unele clişee religioase, în ansamblu trădează influenţă laică, atunci cînd adresanţii cîntărilor sale, eroii, vor fi : domnitorul, gătitorul ospăţului (bucătarul) şi ucenicii întru psaltichie, adică viitorii muzicieni.

Fără îndoială, acţiunea de traducere în limba română, pornită de mult, dar finalizată pentru întîia oară de Filotei, nu a fost lipsită de obstacole. A înlătura limba sacră, într-o epocă de dominare neogrecească, echivala cu un gest de neloialitate şi lipsă de respect pentru trecut, pentru cîntarea bisericească. Faptul că Filotei apelează mereu la numele domnitorului poate însemna că în acest fel îşi asigură ocrotirea. Mai trebuie acceptat că traducerea cîntărilor a presupus riscuri enorme, ţinînd cont că încă nu se cristalizase definitiv limba literară română. De aici decurg o serie de stîngăcii, un lexic presărat cu numeroase formule de rezonanţă grecească. Oricum, întreprinderea a avut răsunet în lumea muzicală psaltică.

Filotei a fost un om de cultură şi posesor al unor vaste noţiuni teoretice din domeniul psaltic. În capitolul de teorie muzicală face o introducere, o propedie [3], în care insistă asupra semnelor grafice ale meşteşugului psaltichiei, modurilor (glasurilor) suitoare şi coborîtoare. Filotei ţine la tradiţia bizantină, şi nu acceptă stilul latinesc şi rusesc. În prefaţă declară că şi-a compus melodiile : „...nu după meşteşuguri latinesci şi rusăşci, ci după cel al muzichiei dascălilor Bisericii noastre a Răsăritului". Precizarea este extrem de valoroasă, întrucît trădează influenţele care se exercitau asupra muzicii psaltice : stilul şi teoria desprinse din cîntarea gregoriană, cîntarea corală. Nimic nu putea fi acceptat din soluţiile propuse de noile modalităţi. Singura alternativă, potrivit concepţiei lui Filotei, era continuarea tradiţiei autohtone, orientate pe făgaşul limbii române.

Deşi propovăduieşte cultul tradiţiei, Filotei manifestă atitudine critică faţă de melodiile preluate din fondul străvechi. Astfel, operează o riguroasă selecţie atunci cînd îşi întocmeşte *Psaltichia românească*, purcedînd la intervenţii în structura melodică, scurtîndu-le, după cum rezultă din inscripţia sa „...alcătuit mai scurt pentru nezăbavă" [4].
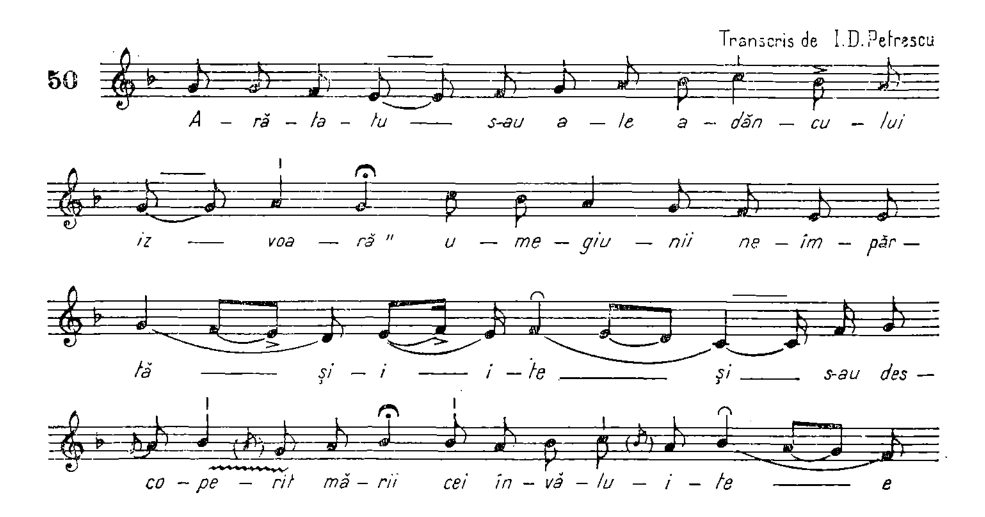
---

1 Barbu-Bucur, S. Op. cit., p. 105—106.

2 Ciobanu, Gh. *Cultura psaltică românească în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea*, p. 9.

3 Breazul, G. Op. cit., p. 48.

4 Bucur-Barbu, S. Op. cit., p. 110.

Compozitorul Filotei apare în puţine piese. Modestia monahală i-a dictat o anumită normă a decenţei, punînd pe un plan secundar propriile compoziţii. Totuşi, aşa puţine cîte sînt, compoziţiile poartă pecetea forţei de creaţie. Filotei a fost o mare individualitate artistică, insuficient dezlănţuită. Cînd se afirmă, caută să se identifice cu sensibilitatea românească, exprimată în forme concrete de organizare sonoră. Ilustrative sînt *Catavasiile Floriilor,* făcînd parte dintre primele compoziţii româneşti de muzică cultă, concepute, după propria declaraţie a autorului... „pre glasul rumânesc că iaşte mai lesne şi mai frumos". Ce vor să însemne aceste cuvinte ? *Catavasiile Floriilor* ne înlesnesc descifrarea contextului :
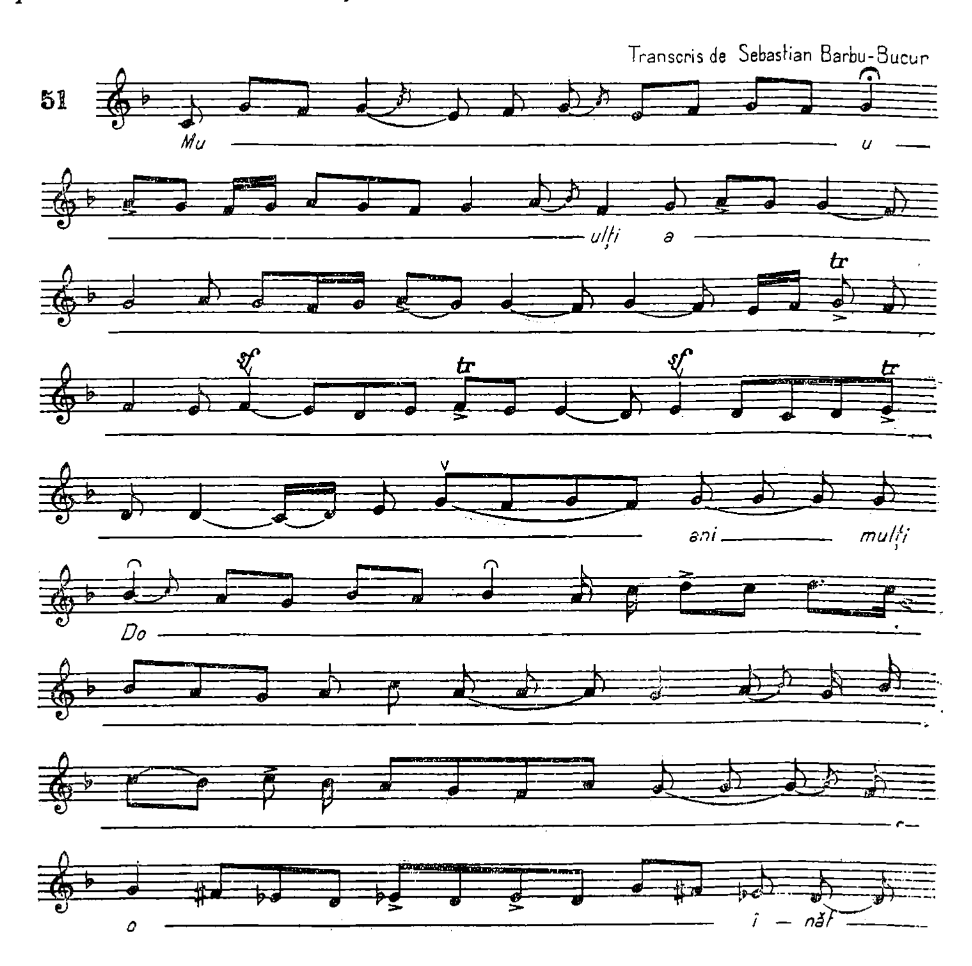


Credem că nu este în cauză glasul în sens de scară muzicală, cît formulele melodice care definesc desenul şi expresia piesei. Se impune desfăşurarea melodică treptată, ritmul parlando evidenţiind contopirea accentelor muzicale cu cele ale prozodiei. Mersul relativ lin, suitor şi coborîtor, conferă expresiei un caracter cursiv, doinit, cu inflexiuni de baladă. Evident, un asemenea profil melodic... „este mai lesne şi frumos", deoarece atinge zone adînci ale folclorului, conferindu-i un caracter direct, sincer şi apropiat mediului autohton. Spunînd despre *Catavasiile Floriilor* că se află în zona folclorică, nu avem în vedere citate, ci ambianţa generală, nelocalizată anume. Este mai curînd o sublimare a etosului folcloric medieval.

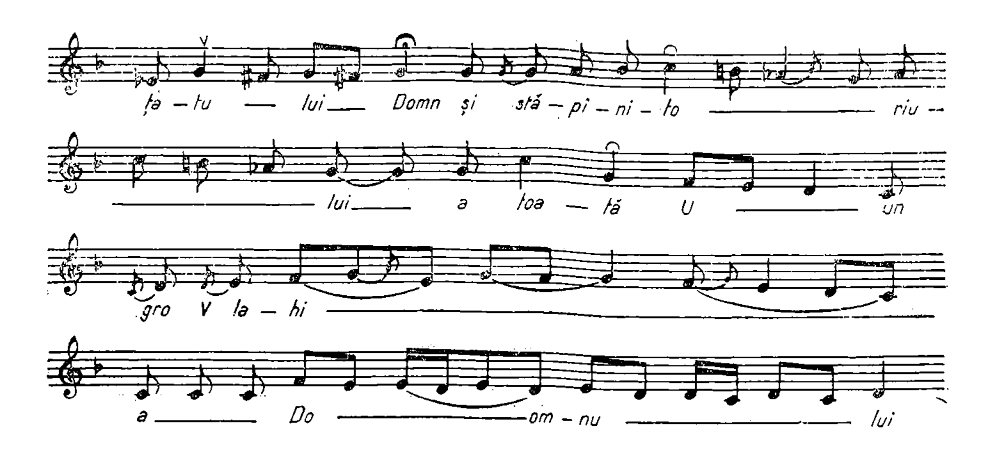
Indicaţia „pre glasul rumânesc" comportă unele precizări, deoarece termenul „glas" ar putea fi interpretat şi în sens de limbă română. G. Breazul se întreba în *Patrium Carmen* (p. 58) : „Numai la «cuvinte româneşti» va fi cugetat autorul ?" La o analiză aprofundată reiese limpede că Filotei prin „glas" a avut în vedere muzica, adică specificul modului, al cîntării. Argumentele acestui adevăr sînt următoarele [1]. Filotei a alcătuit întreaga *Psaltichie* în limba română,

[1] Asupra acestei probleme vezi : Ciobanu, Gh. *Originea canonului stîlpărilor alcătuit de dascălul Şărban.* În : *Mitropolia Olteniei,* nr. 5—6, 1970.

ceea ce nu reclama specificarea „glas rumânesc" la *Catavasiile Floriilor.* În caz contrar, ar fi trebuit, pentru a marca o anumită consecvenţă, să specifice la fiecare cîntare glasul românesc. Filotei apelează la glas şi atunci cînd indică alte glasuri, adică modalităţi specifice de cîntare, greceşti şi bulgăreşti. Or, în aceste cazuri nu poate fi vorba de limbă, ci de muzică. În sfîrşit, Filotei face o distincţie precisă între cuvinte (limbă) şi glasuri (muzică) atunci cînd precizează : „Prin cuvinte rumâneşti, şi prin glasuri greceşti"... Ca atare, Filotei prin „glas rumânesc" are în vedere muzica de esenţă românească, avînd un specific propriu, individualizat.

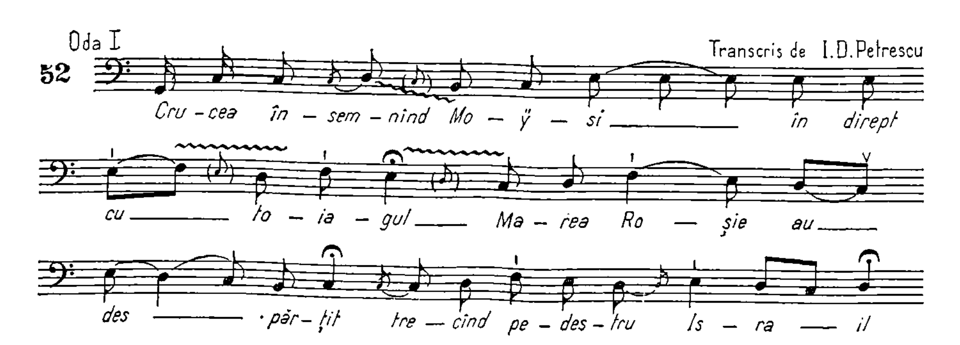
De remarcat este includerea în *Psaltichie* a creaţiei lui Hrisafi : *Urare pentru Constantin Brîncoveanu.* Hrisafi a fost un psalt grec care a întreţinut relaţii strînse cu Domnitorul Ţării Româneşti. Urarea este un imn de rezonanţă bizantină fără aluzii tematice imediate, în care motivul începător *do-sol-fa-sol-mi-fa* deţine rolul cimentator al arhitectonicii, revenind variaţional. Motivul conferă piesei o structură liber-variaţională :





Dacă s-ar urmări corespondențe folclorice ale amintitului motiv, ele ar fi ușor găsite. Ceea ce nu trebuie omis se referă însă la pătrunderea în stilul muzical al epocii, inclusiv în această urare, a intervalelor de proveniență orientală, în speță secunda mărită, de care nu se abuzează, ca și mai tîrziu, dar în a doua secțiune a urării se imprimă pregnant. Modul folosit în urare are atribute cromatice, cu centrul pe *sol : do-re-mi bemol-mi-fa-fa diez-sol-la-si bemol-si-do-do diez.* Muzica urării corespunde ca expresie caracterului solemn, monumental. Este interesant de studiat în viitor dacă Filotei nu a avut o contribuție și în piesele cărora li se indică autorul.

Filotei rămîne un neîntrecut maestru în domeniul muzicii care l-a consacrat : psaltica. Troparele, condacele, stihirile sale sînt adevărate capodopere ale genului, de o simplitate și limpezime serafică. Melodia nu se încețoșează în desișul ornamentelor și melismelor. Se precizează un desen clar, cu contururi riguroase, imprimînd o atitudine nobilă, senină, cu puternice accente introspective. În acest sens, caracteristic este prima odă, încadrată în modul patru plagal :



Psaltichia românească reprezintă o piatră de hotar în istoria muzicii noastre, prin sinteza ce o realizează asupra încercărilor de a imprima un curs autohton muzicii și prin vastele orizonturi pe care le deschide posterității.

Din păcate nu se cunosc alte volume de Filotei. O singură excepţie, *Catavasierul,* tradus şi tipărit de Filotei în 1714 la Tîrgovişte [1], conţinînd piese cuprinse în *Psaltichia românească,* avînd în plus şi o „Pashalia". Titlul : „*Catavasieariu,* cu alte trebuincioase cîntări ce se cîntă peste tot anul. Acum întîi tălmăcit pre limba rumânească şi tipărit, la întîiul an al înălţatei de D-zeu domnii a prea luminatului oblăduitoriu a toată Ţara Românească, Ioan Ştefan Cantacuzino-Voevod, cu blagoslovenia preasfinţitului Mitropolit al Ungro-Vlahiei, Kir Antim Ivireanul. Prin usîrdia şi nevoinţa smeritului întru ieromona[hi] Filotei, în Sf. Mitropolie a Tîrgoviştei, la anul de la Hs. 1714 august de Grigore Radovici" [2]. Credem că Filotei a alcătuit şi alte volume, azi pierdute. Pot fi găsite cîntece transcrise de Filotei (ceea ce înseamnă şi scurtate, prelucrate) în manuscrise din secolul al XVIII-lea, ca cel al lui Ioan Sin Radu Duma Braşoveanu. În acest fel, avem mărturia de necontestat a prezenţei operei lui Filotei în activitatea urmaşilor, a continuării efortului iniţiat de el pentru edificarea curentului muzical psaltic de esenţă românească.

Filotei Ieromonahul trebuie considerat drept un strălucit făuritor de cîntare românească, ce a iniţiat o amplă mişcare de rezonanţă patriotică, orientată înspre reliefarea sensibilităţii noastre în muzica profesionistă şi instaurarea graiului popular. În acest fel, Filotei s-a profilat ca un ctitor de la care porneşte în mod deliberat noţiunea de muzică românească profesionistă.

VIAŢA MUZICALĂ

Coordonatele vieţii muzicale din secolul al XVII-lea sînt în linii generale identice cu cele fundamentate în secolul precedent. Muzica turnerilor, instrumentiştii solişti şi formaţiile de curte vor susţine manifestări cu caracter de recital şi concert. Singurul element nou, dar care nu are o vigoare deosebită, datorat înfloririi monodiei acompaniate, va fi intensificarea reprezentaţiilor muzicalo-dramatice. Acestea însă nu vor cunoaşte forma superioară, de mare efect şi strălucire în Apus, opera. Atît în Transilvania, cît şi în Moldova şi Ţara Românească, nu fuseseră create condiţiile complexe materiale şi culturale capabile să faciliteze susţinerea unor reprezentaţii lirico-teatrale de proporţiile operei. În schimb vor exista forme adiacente : „patimi", reprezentaţii alegorice cu muzică, spectacole teatrale date de şcolari, în care cîntecul era însoţitor nedespărţit.

Comparaţia vieţii muzicale a secolelor XVI şi XVII nu relevă parametri diferenţiaţi. Asemănările provin din permanenţa aceloraşi structuri ale vieţii muzicale. Către anul 1700 vor fi chiar mai sărace decît înainte, dacă avem în vedere decăderea Curţii de la Alba-Iulia, un important centru muzical. Viaţa de concert care se intensifica a fost lărgită oarecum spre straturi sociale mai joase, făcînd posibilă cuprinderea unui mai mare număr de audienţi. Serile muzicale, din cadrul reşedinţelor unor nobili, precum şi din al centrelor unor municipii, vor

[1] Barbu-Bucur, S. Op. cit., p. 107.
[2] Ibidem, p. 120.

antrena un număr sporit de auditori. Adăugînd la aceasta recitalele de orgă din cadrul bisericilor, vom fi de acord că posibilitățile de contact cu muzica profesionistă-concertistică par să fie ceva mai bogate. Cu toate acestea, viața muzicală își păstrează trăsătura dominantă a epocii feudale, aceea de caracter închis, restrictiv, accesibil unor grupări sociale restrînse. Masele largi se vor delecta cu muzica populară, cu acea puternică forță de comunicare artistică spontană și originală.

Geografic, viața muzicală își are centrul gravitațional în Transilvania, unde contactele cu civilizația Occidentului medieval sînt favorizate de interesul Imperiului habsburgic pentru această parte a țării. În schimb, intensificarea sferei de dominație otomană asupra Țării Românești și Moldovei va constitui o piedică de netrecut, pentru perioada analizată, în calea introducerii unor forme muzicale de tip apusean. Singurele centre care fac excepție sînt curțile domnești și unele forme de învățămînt unde muzica era prețuită. S-a văzut deja din scrierile literar-istorice că la curți au existat diferite formații muzicale, reprezentînd curentele muzicale dominante de la noi, întruchipare eterogenă a punctului de intersecție a culturii orientale și occidentale.

Acțiunea de introducere susținută a orgilor în Transilvania a adus cu sine un nou impuls în viața muzicală. Organistul devine animatorul mișcării muzicale, un om respectat prin însușirile sale muzicale și intelectuale. Cerințele tot mai mari adresate organistului de către publicul parohiilor au contribuit la afirmarea tipului de organist-compozitor, dualitatea reperată fiind determinată de obligațiile ce-i reveneau ca în fiecare duminică și sărbătoare să ofere în audiții lucrări proprii, legate de momentul religios sau un anumit eveniment local. Organiștii transilvăneni ai bisericilor reformate (luterane, evanghelice) au desfășurat o prodigioasă activitate muzicală de educare, susținînd ore întregi ritualul divin, oferind, în plus, adevărate recitaluri, în care aveau prilejul să se desprindă de obligațiile de serviciu, de repertoriul stereotip, dînd frîu liber fanteziei și îndemînării tehnice instrumentale. Ascensiunea muzicii de orgă a fost posibilă datorită înzestrării bisericilor cu instrumente de calitate superioară, cu ample posibilități ; în egală măsură, datorită afirmării unor constructori autohtoni de orgă, cu faimă peste hotare. Merită amintite numele lui Johannis Fest din Sibiu, care în 1673 a construit o orgă imensă pentru acele vremuri, cu 40 de registre, avînd 2 700 de tuburi sonore. La Brașov, în același an, constructorul Theodor (?) reînnoiește orga Bisericii Negre [1]. Operațiunea se termină un an mai tîrziu. Incendiul din 1689 a distrus-o. Este refăcută, astfel încît în 1693 se apelează din nou la resursele sale. În timpul cît Biserica Neagră nu a avut orgă, s-a recurs la un dispozitiv. Tot la Brașov, orga a fost introdusă la 1688 și în Biserica iezuiților [2].

---

[1] Bickerich, V. *Muzica de orgă în România*, p. 213. La Sibiu, cu ocazia inaugurării, s-a publicat o broșură în care s-a descris orga pe larg : *„Beschribung der neuen Orgel nach des Meisters einger Information“* („Descriere a noii orgi după informațiile primite de la maestru), Sibiu, Ed. Stephanus Jüngling.

[2] Zinveliu, G. *Studii pentru o monografie muzicală a orașului Brașov*, p. 6 ; cf. *Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt in Siebenbürgen*, vol. VI, 1915, p. 198, 235, 421.

Nume prestigioase de organişti au făcut ca arta acestui instrument să se bucure de faimă. Reconstituirea istoricului organiştilor din localităţile Transilvaniei este o întreprindere cutezătoare, care necesită multă trudă şi timp. Neavînd pretenţia unei asemenea investigaţii, ne mulţumim cu indicarea unor nume. La Braşov au funcţionat : Michael Hermann [1], Georgius Bayer Helzdorffensis, mort la 1669 [2], Luca Thimpelli [3],decedat în 1674, Johannes Siegerus [4], 1683, şi Daniel Croner. De la Alba-Iulia deţinem numele aceluiaşi Michael Hermann şi al lui Johann Preiisinger, organişti la curtea lui Gabriel Bethlen [5].

În 1664, Gabriel Reilich a fost organist la Sîngeorzu Nou (St. Georgen), din apropierea Bistriţei ; Ioan Căianu, organist la Mănăştur, Sebeşel, Şumleul Ciucului, Călugăreni, Lazărea, între 1648 şi 1687. La Bistriţa au fost organişti, între alţii, Gabriel Reilich, în 1665, Daniel Croner, 1684—1687, şi I. Nesswether. Cea mai completă situaţie a muzicienilor organişti o deţinem de la Sibiu [6]. După Pantaleon, din 1615 pînă în 1639, postul de organist îl deţine Georgius Dendler. Îl secondează, în ordine cronologică : Caspar Johann Thosellius (Thossel, Tesselnis ?), 1639—1643, Martinus Corbelius, 1640 ?—1654, Andreas Frank, 1654—1664, Gabriel Reilich (Reylich), 1665—1677, Thomas Schmid, 1678—1683, Michael Finemberger, 1604—1702, şi Martin Hammer, 1702—1742. În Transilvania au mai activat desigur mulţi alţi organişti. Mai consemnăm trei nume : Michael, organist la Cluj, Ioanis Spielenbergen [7] şi Matyas Seregely, organist la Alba-Iulia, Mănăşturul Clujului şi Cluj [8].

Dintre organiştii menţionaţi, cei mai proeminenţi par să fie Daniel Croner, Gabriel Reilich, Ioan Căianu şi Michael Hermann. Primii trei s-au remarcat printr-o activitate deosebit de valoroasă, ceea ce ne determină să le acordăm, mai tîrziu, un loc aparte. Cît priveşte pe Michael Hermann, merită să-i trecem succint în revistă filmul vieţii. S-a născut la 13 august 1602 dintr-o familie cu situaţie (tatăl căpitan),care-i asigură o bună instruire muzicală. Concomitent, se pregăteşte pentru ştiinţele juridice. Intră ca muzicant *(Hoffmusicus)* la Curtea Katherinei de Brandenburg, pe care este silit s-o urmeze la Alba-Iulia, atunci cînd se căsătoreşte cu Gabriel Bethlen. O dată cu vizita principelui în Braşov, la 11 aprilie 1626, pe care-l însoţeşte, M. Hermann entuziasmează notabilităţile oraşului cu execuţia sa. I se oferă postul de organist la Biserica Neagră, ceea ce şi acceptă. În această calitate se află timp de unsprezece ani, pînă în 1637, cînd, din motive necunoscute, preferă o slujbă de jurist. Moare în anul 1660. Este de presupus că profesiunea de muzician, deşi bine retribuită, nu l-a satisfăcut, deîndată ce opinează, în plină activitate, pentru o altă carieră. S-ar putea să fi fost la mijloc motive de alt ordin. Deşi nu deţinem informaţii asupra artei sale

---

1 Zinveliu, G. *Studii pentru o monografie muzicală a oraşului Braşov,* vol. V, p. 104.

2 Idem, op. cit., vol. V, p. 24.

3 Idem, op. cit., vol. IV, p. 188.

4 Idem, op. cit., vol. IV, p. 210.

5 Bethlen Gábor. *Irta Zekfü Gyula, Kiadó A Magyar Szemle Társoság.* Budapest, 1929, p. 205.

6 Placa memorială din Biserica evanghelică.

7 Simonis, G. *Ioan Căianu.* Craiova, Scrisul românesc, 1936, p. 16—17.

8 Negrea, Marţian. *Un compozitor român ardelean...,* op. cit., p. 22.

interpretative (şi nici despre posibila activitate componistică), se pare că Michael Hermann a fost un serios muzician.

În secolul al XVII-lea, peisajul instrumental se diversifică prin introducerea instrumentelor cu taste, aşa-zisele instrumente armonice, în special clavicordul, spinetta şi virginalul. Către anul 1680, asemenea instrumente erau destul de răspîndite, determinînd compoziţii speciale, concretizate în tabulaturile lui Daniel Croner.

Muzica vocală se cultivă susţinut în biserici şi şcoli. Cu ocazia unor evenimente deosebite aveau loc procesiuni. Se intonau motete şi imnuri. Adeseori se organizau grupuri mici de tineri, care, în faţa caselor, interpretau coruri, comemorînd momente festive, sărbători, onomastici, sau exprimîndu-şi solidaritatea cu cei îndureraţi. Asemenea manifestări sînt menţionate în documente braşovene cu ocazia alegerii lui Gabriel Bethlen Principe al Transilvaniei [1] în 1613, şi a lui Mihail Apafi în 1684 [2]. În timpul ciumei din august 1660, dregătorii municipiului Braşov au fost nevoiţi să emită un ordin prin care s-a interzis cîntatul în faţa caselor, pentru a se evita contaminările [3].

Instruirea corurilor trebuie atribuită cantorilor, denumire de epocă prin care se avea în vedere dirijorul ansamblului coral, al bisericii sau al şcolii. Lista cantorilor sibieni [4] din secolul al XVII-lea este revelatoare pentru permanenţa interesului faţă de ansamblul vocal, adeseori acompaniat instrumental. Gereff Franz ocupă postul de cantor, după cum am văzut, pînă în 1605. Îi urmează : Thomas Helvig (1605—1615), Lazarus Aquilinus (1616—1626), Georg Cursoris (1626—1637), Petrus Bordan (Bordan ?) (1638—1657), Johann Floreanus (1657—1660), Paulus Hornius (1661—1668), Michael Bordan (1668—1679), Johannis Conradi (1679—1687), Johannes Lani (1687—1690), Johann Stollmann (1690—1692), Zacharia-Berlin (1692—1693), Daniel Müler (1693—1696), Michael Gross (1696—1700), Paulus Brelfft (1700—1702), Daniel Gitschius (1702—1705), Johann Sartorius (1706—1710), Johann Molitoris (1711—1722). De la Braşov ne parvin numele cantorilor Francus Balthasar Marschallus (1607), Georg Hermann (1629) şi Georg Günter.

Este lesne de înţeles ce proporţii căpătase mişcarea muzicală dacă numai la Catedrala evanghelică din Sibiu activau concomitent un organist şi un cantor ! Colaborarea dintre aceştia trebuie să fi fost rodnică atunci cînd se întîlneau personalităţi de seamă.

O menţiune specială i se cuvine lui Johannes Sartorius (senior), cantor cu preocupări componistice concretizate într-un mare număr de lucrări. Împreună cu fiul său, Johannes Sartorius va domina orizontul componistic transilvănean din secolul al XVIII-lea. Tradiţia cultivării muzicii în familie, strălucit susţinută de celebra pleiadă de muzicieni Bach, are, păstrînd proporţiile, reflectare la Sibiu prin familia Sartorius, şi poate mai înainte, familia Bordan. În afara celor doi cantori Bordan menţionaţi, Petrus şi Michael, mai aflăm numele lui Jacobus

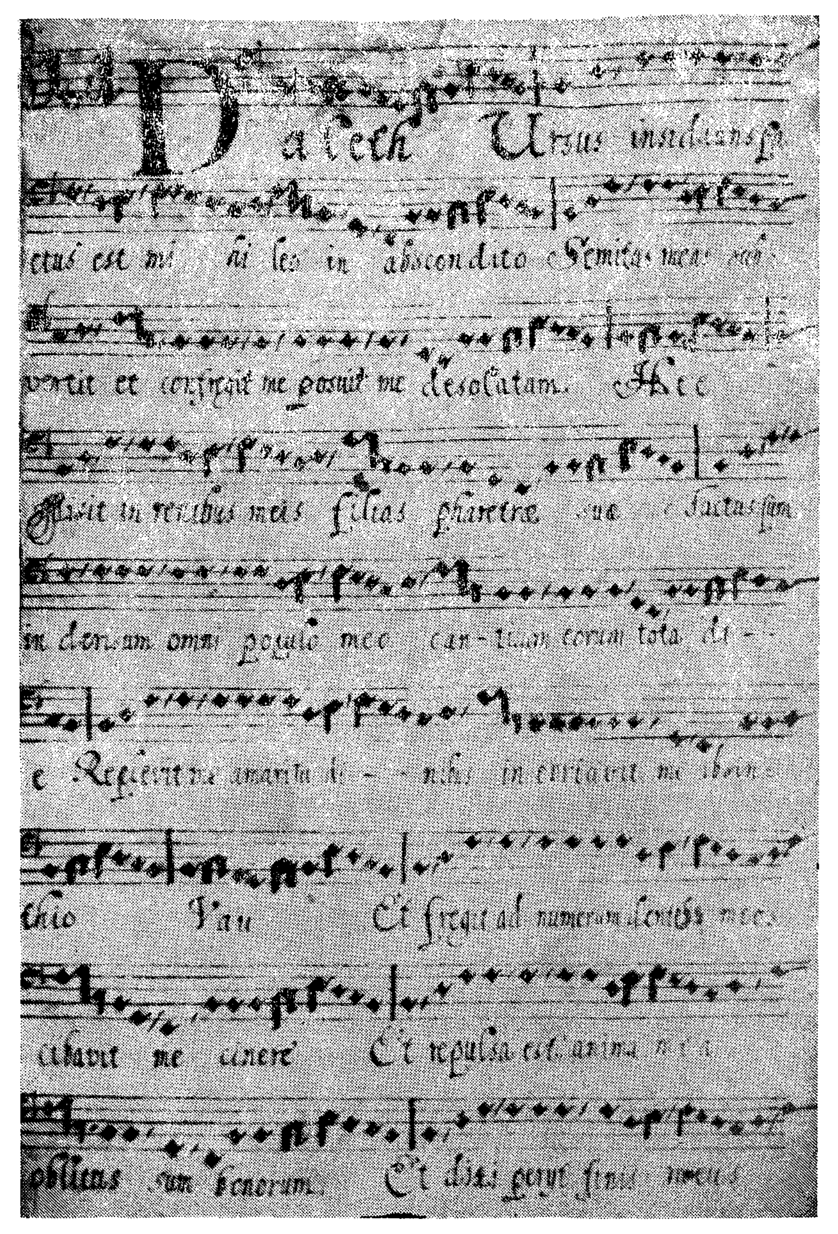
---

[1] Zinveliu, G. Op. cit., p. 3 ; cf. *Guellen...,* op. cit., vol. V, p. 481.

[2] Idem, p. 3 ; cf. *Quellen...,* op. cit., vol. IV, p. 214.

[3] Idem, p. 3 ; cf. *Quellen...,* op. cit., vol. VI, p. 225.

[4] După placa memorială a Catedralei evanghelice.



Pagină din Colecţia de imnuri a lui Joachim Barth, 1664—1704
(Arhivele Statului — Sibiu)

Bordan, copist de note *(scribebat)*, probabil instrumentist sau chiar compozitor atestat în anul 1703 [1].

Muzica de curte de la Alba-Iulia păstrează în continuare tradiţia reprezentării tot de către muzicieni străini. Principii doreau cu orice preţ să etaleze o anume condescendenţă prin susţinerea muzicanţilor, demonstrînd vizitatorilor că sînt în acelaşi ton cu obiceiurile curţilor Europei. Dacă încercăm să desprindem sensul real al naturii formaţiilor de curte, audiate de un cerc aristocratic restrîns, vom fi nevoiţi să recunoaştem caracterul lor contradictoriu. Pe de o parte susţin arta muzicală a epocii, constituind un factor dinamizator pentru viaţa muzicală a oraşelor medievale. Între principi şi nobili, pe de o parte, şi burghezia care se ridica ambiţioasă, se creează o acerbă luptă desfăşurată pe toate planurile. Burghezia în ascensiune va prelua manifestările muzicale de curte, dîndu-le un conţinut adecvat propriilor vederi şi interese. Adoptînd modalitatea organizării şi susţinerii formaţiilor muzicale, reprezentanţii noii clase sociale vor reuşi să imprime un curs superior vieţii muzicale transilvănene.

Exista un conflict tacit şi între nobilimea ungară şi nobilimea saşilor, sprijiniţi de burghezia saşilor, care avea o putere economică impresionantă pentru acea epocă. Pe frontul culturii, al muzicii, populaţia săsească îşi va dovedi primatul în domeniul muzicii de tip european. Cele mai importante personalităţi muzicale transilvănene din epoca medievală vor face parte din rîndurile germanilor, care preiau creator formele de manifestare italiene de la Alba-Iulia, precum şi stilul muzicii cultivate în Germania şi Austria. Contactul lor cu muzica de tip european va fi mai puternic decît contactul nobilimii maghiare stabilit cu muzica italiană în cadrul artei de curte. În timp ce Curtea princiară stabilise un raport de suprafaţă cu muzica italiană, raportul muzicii saşilor cu tradiţia europeană era tradiţional, profund, deoarece răspundea unei cerinţe structurale a muzicalităţii. Cerinţele curţii aparţineau domeniului fastului, cerinţele saşilor izvorau din considerente pur artistice. Trebuie precizat că între Curtea princiară şi populaţia de rînd ungară din Transilvania era o distanţă enormă în ceea ce priveşte preocupările muzicale. Populaţia ungară, alcătuită din ţărani, ostaşi şi orăşeni, era ţinută departe de muzica cultivată la curte. Muzica populară şi muzica bisericească erau singurele cu care marea populaţie a ungurilor venea în contact. Cercurile princiare manifestau un dispreţ cras faţă de tradiţiile artei populare.

Caracterul cosmopolit al Curţii de la Alba-Iulia se accentuează în timpul lui Gabriel Bethlen, care, influenţat de soţia sa austriacă, angajează nu numai muzicieni italieni, ci şi germani şi chiar spanioli. Totodată, seratele muzicale propriu-zise slăbesc în amploare aici, cedînd teren unor reprezentaţii de comedie şi coregrafie. Cronicarul Georg Kraus ne pune la dispoziţie o preţioasă informaţie : „Şi deoarece Gabriel Bethlen era un mare iubitor de muzică, el a avut cei mai vestiţi muzicanţi : cîntăreţi din lăută, violonişti, trombonişti şi cornişti ; precum şi pe un spaniol, Don Diego, care cînta la chitara spaniolă şi dansa în acelaşi timp. Acesta a pregătit dansuri frumoase şi a jucat deseori, cu ajutorul cîtorva evrei, felurite comedii în limba italiană, care-i plăceau lui Bethlen, deşi

---

[1] Reilich, Gabriel. *Neu-Musicalisch-Concerten*, lucrarea *Sey getoren bis in den Tod*. Manuscrisul se află în posesia profesoarei Harald Krasser din Sibiu. O fotocopie se află la biblioteca Conservatorului „G. Dima" din Cluj, cota Ib 811 (D).

nu le înţelegea"[1]. Desprindem, aşadar, cîteva concluzii : Muzica era preţuită la curte, unde se angajau instrumentişti vestiţi. După instrumentele indicate, se pare că avem de-a face cu o formaţie instrumentală în genul orchestrei. Sînt menţionate viorile, ceea ce înseamnă că familia instrumentelor de coarde pătrunde în Transilvania la începutul secolului al XVII-lea.

Unii muzicieni erau şi dansatori şi chiar actori de comedie. Aveau loc reprezentaţii coregrafice, ceea ce confirmă presupunerea că dansurile de curte, implicit muzica lor, erau deosebit de gustate. Constatarea mai este susţinută şi de lista lucrărilor rămase de la Gabriel Reilich, care a fost şi muzicianul Curţii nobiliare a lui Frank de Frankenstein. În *Protocollum divisionale* din 1677, care consemnează proprietatea rămasă de la Reilich, figurează „patru volume galbene de balet" şi apoi „un volum de dansuri".

Să nu ne întrebăm dacă între baletele şi dansurile acestor volume, probabil scrise de Reilich, nu s-au aflat şi piese româneşti ? Se vor găsi oare aceste volume şi vor avea darul să susţină prezenţa muzicii autohtone de tip folcloric ?

Revenind la Curtea lui G. Bethlen, putem indica numele unor muzicieni. În afara organiştilor deja citaţi, Johann Preiisinger şi Michael Hermann, precum şi a chitaristului Don Diego, se mai cunosc : Baglioni Giovanni, violonist, şi Johann Thosselius, capelmaistru[2].

Şi la Curtea contelui Adam Bathyany de la Alba-Iulia exista o formaţie instrumentală în 1641, alcătuită din 16 lutişti, violişti, cornişti, trompetişti şi un instrument cu coardele lovite, probabil ţambalul.

Dansurile şi comediile jucate în Transilvania întruchipează forme sincretice de artă, înscrise pe una din treptele inferioare ale genului liric. Nu numai reşedinţa princiară găzduieşte manifestări teatralo-muzicale-coregrafice. Se poate crede că asemenea manifestări erau răspîndite în toate centrele urbane mai importante. Sub forma dansurilor populare ele nu au lipsit din nici o localitate rurală. Vom recurge însă la cîteva date concludente din viaţa culturală a Braşovului şi Clujului. În 1615, elevii din Braşov susţin două comedii şi execută *Dansul săbiilor,* pe care l-am sesizat într-o perioadă anterioară[3]. S-au reprezentat comediile : *Von der Wollust (Despre voluptate)* şi *König Saul (Regele Saul).* Dansurile mondene de epocă erau manifestări comune în ocazii festive, deşi se evidenţiază o anumită reţinere faţă de ele din partea localnicilor. Gabriel Bathori, în 1608, a fost nevoit să recurgă la metode administrative ca femeile din Braşov să se prezinte pentru a dansa cu el[4].

La Cluj, în 1634 se reprezintă, tot de către elevi, drama *Theatrum fortitudinis,* iar în 1641, *Fraţii Maccabeus.*

Călugării iezuiţi urmăreau să atragă credincioşii prin intermediul reprezentaţiilor. Piesele jucate în şcolile conduse de ei, cu un conţinut predominant religios, aveau un prolog alegoric, *Preludium* sau *Prolusio,* în care alternau numere muzicale şi dansuri. Epilogul întrunea de obicei toţi elevii actori într-un cor cu caracter conclusiv, moralizator.

---

1 Kraus, G. Op. cit., p. 45.

2 Bethlen, Gabor, *Irta Zekfü Gyula,* op. cit., p. 205.

3 Zinveliu, G. Op. cit., p. 13 ; cf. *Quellen...* op. cit., vol. V, p. 421 şi 517.

4 Gross, Iulius. *Zur ältesten Geschichte der Kronstädter Gymnasialbibliothek.* Hermannstadt, Ed. W. Krafft, 1888, p. 7.

O altă piesă şcolară, care s-a jucat în 28 august 1621, a fost *Nuptiae Aetatis Aureae Genio Transilvaniae* (text latin şi german). Muzica figura în asemenea piese, dar din păcate nu s-a păstrat. Piesa menţionată a cuprins şi două dansuri : al minerilor şi al norocului. În antracte s-a înscenat un scurt moment alegoric, *Legenda lînei de aur* [1].

Oricît de bogate ar fi informaţiile documentare, nu se poate obţine o viziune fidelă asupra stadiului calitativ al vieţii muzicale fără cunoaşterea unui alt component decisiv : repertoriul. Ce compozitori şi lucrări au figurat în cadrul manifestărilor muzicale din secolul al XVII-lea la noi în ţară ? Şi, o dată cu aceasta, în ce măsură repertoriul din Transilvania era la curent cu fenomenul muzical european ? În subsidiar, a fost posibil ca o anumită cultură muzicală să exercite mirajul ei într-aşa grad, încît să estompeze pătrunderea altora ? Sau s-a menţinut un contact strîns cu valorile artei sonore indiferent de ţara în care a fost zămislită ? În sfîrşit, cum a influenţat repertoriul cultivat creaţia compozitorilor autohtoni ? Izvoarele care ne stau la dispoziţie sînt relativ puţine, dar edificatoare : colecţiile de piese specifice şi cataloagele bibliotecilor.
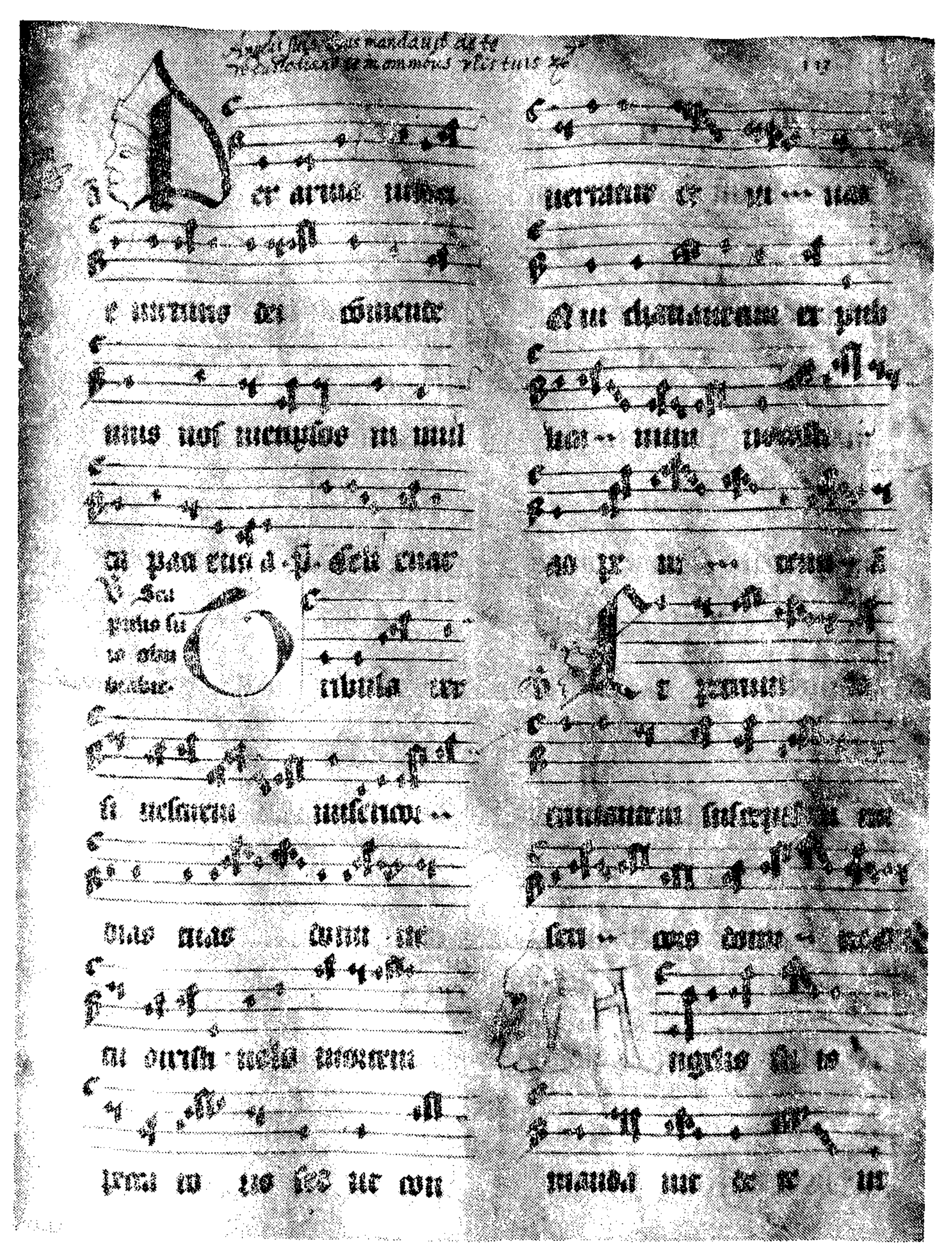
Biblioteca Gimnaziului J. Honterus din Braşov în anii 1627—1630 a achiziţionat numeroase partituri. Alături de lucrări vocale, motete şi madrigaluri, se remarcă un interes mare pentru muzica vocal-instrumentală şi mai ales instrumentală. Ar fi de menţionat în acest sens : *Simphoniae 4—6 vocum* de Lamberti de Sayme, *Symphoniae sacrae 6—18 et is vocum* de Giovanni Gabrieli, *Sacri Modulorum Concertus 8—16 vocum* de Tiburtii Massaini, *Thymiaterum Musicale 4—8 vocum cum Basso continuo* de Andrea Rauch, *Canzonete a sei voci* de Horacio Vecchi, *Concertae et aliae a 6—16* de Andrea şi Giovanni Gabrieli. Lucrările vocal-instrumentale s-au datorat lui Nicolai della Cassa, Clement Janequin, Melchior Vulpius, Andrea Rauch, Erasmo Widmanno, Johannis Lyhisius, Melchioris Franken, Hieronimus Praetorius [2]. Incendiul din 1689 a distrus aceste mărturii ale culturii muzicale braşovene, care atestau o strînsă legătură cu muzica apuseană. Desigur, pentru viaţa muzicală pare indiferent dacă valori artistice se află sau nu într-o bibliotecă. Important era ca partiturile respective să fi fost interpretate, tălmăcite publicului. Asupra acestui fapt nu avem dovezi. Singurul argument care ar sugera prezentarea lor publică se referă la împrumutarea acestor partituri cantorilor locali, de fapt dirijorii acelei epoci. Ar fi greu de crezut că pe atunci se investeau fonduri în lucrări de bibliotecă. Mai curînd pare întemeiată părerea că s-au comandat şi achiziţionat partituri pentru uzul formaţiilor gimnaziale şi orăşeneşti (biserceşti). Colecţiile cuprinse în repertoriu sînt instructive, indicînd în plus certitudinea că s-au cîntat. Nimeni nu alcătuia volume cu partituri, ştime de voci de dragul de a face ceva. Devine evident faptul că piesele din volume se identifică cu ceea ce s-a cîntat.

Cronologic, o colecţie marcantă se identifică în *Graduale oder geistlicher Gesang...*, alcătuită la Cluj de Stephan Radnoti şi Laurenţiu Filtisch, în anul 1622. Manuscrisul este în limba germană şi cuprinde numeroase cîntări de ritual.

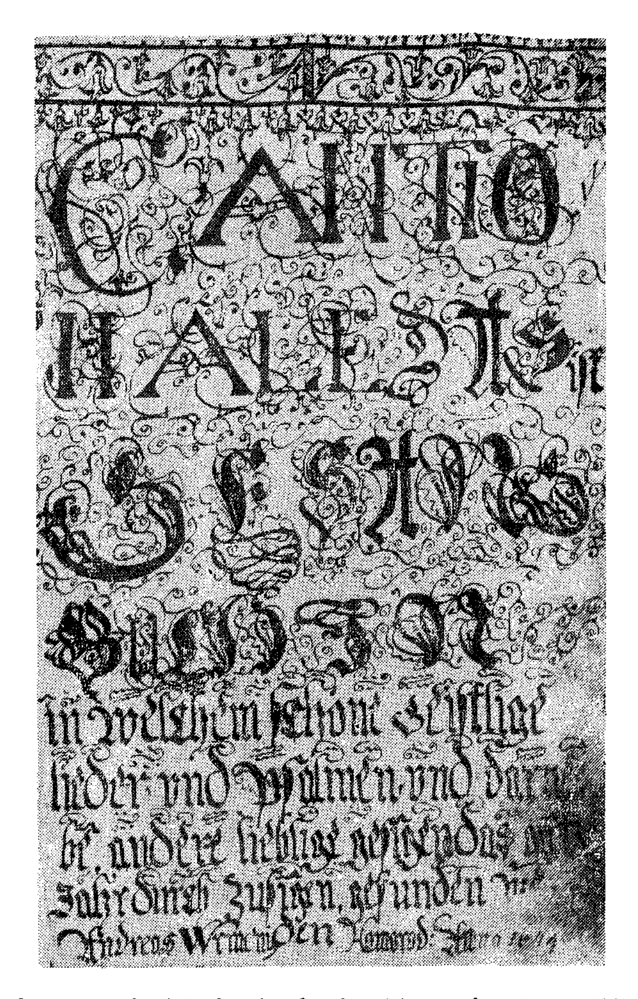
---

[1] Lakatos, St. *Începuturile operei la Cluj (1792—1850)*. Exemplar dactilografiat, Biblioteca Uniunii compozitorilor, Bucureşti.

[2] Zinveliu, G. Op. cit., p. 3—4.
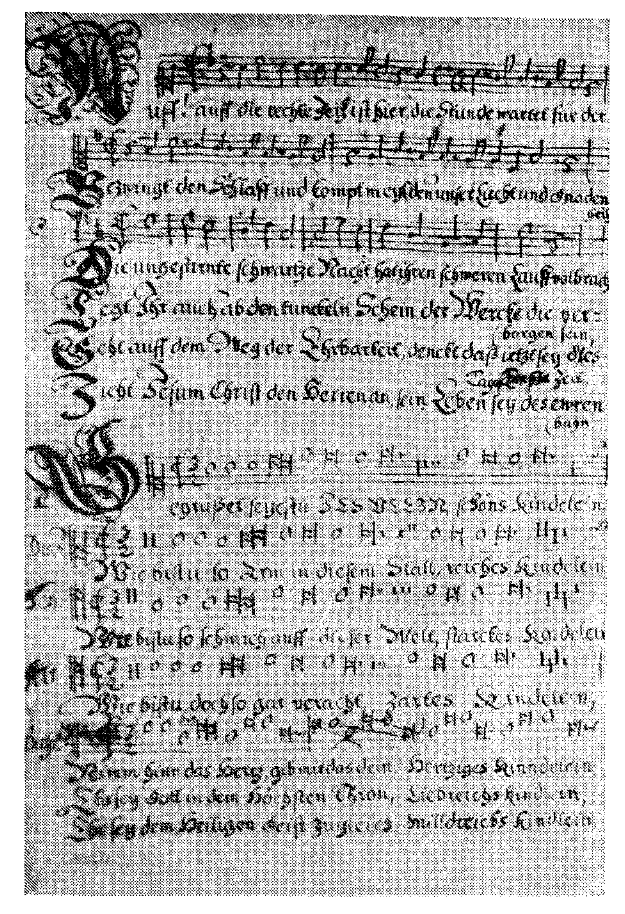


Pagină din *Antiphonarium*, 1646 (Colecţia Brukenthal — Sibiu)



Coperta colecției *Cantionale* din Homorod, 1649—1677
(Arhivele Statului — Sibiu)

Cea mai impresionantă colecție, un adevărat monument muzical cu o excelentă şi originală grafie muzicală, rămîne *Cantionale,* carte de cîntece găsită la Senndorf, alcătuită între anii 1649—1677 de Andreas Wreminius (Wrimenis ?) din Homorod[1]. Colecția este cunoscută şi sub denumirile de *Gesangbuch aus Senndorf* sau *Senndorfer Cantionale.* Mai simplu şi mai exact este titlul *Cantionale din Homorod* sau *numai Cantionale.* Manuscrisul, foarte prețios, conține 299 de foi scrise în limbile germană şi latină. Sînt cîntece cultice în notație guidonică, pentru diferite sărbători, psalmi, imnuri pentru întregul an, cîntece de

[1] Arhivele Statului, Sibiu, J. nr. 1092. I se mai spune *Semmiorfer Cantionale.*



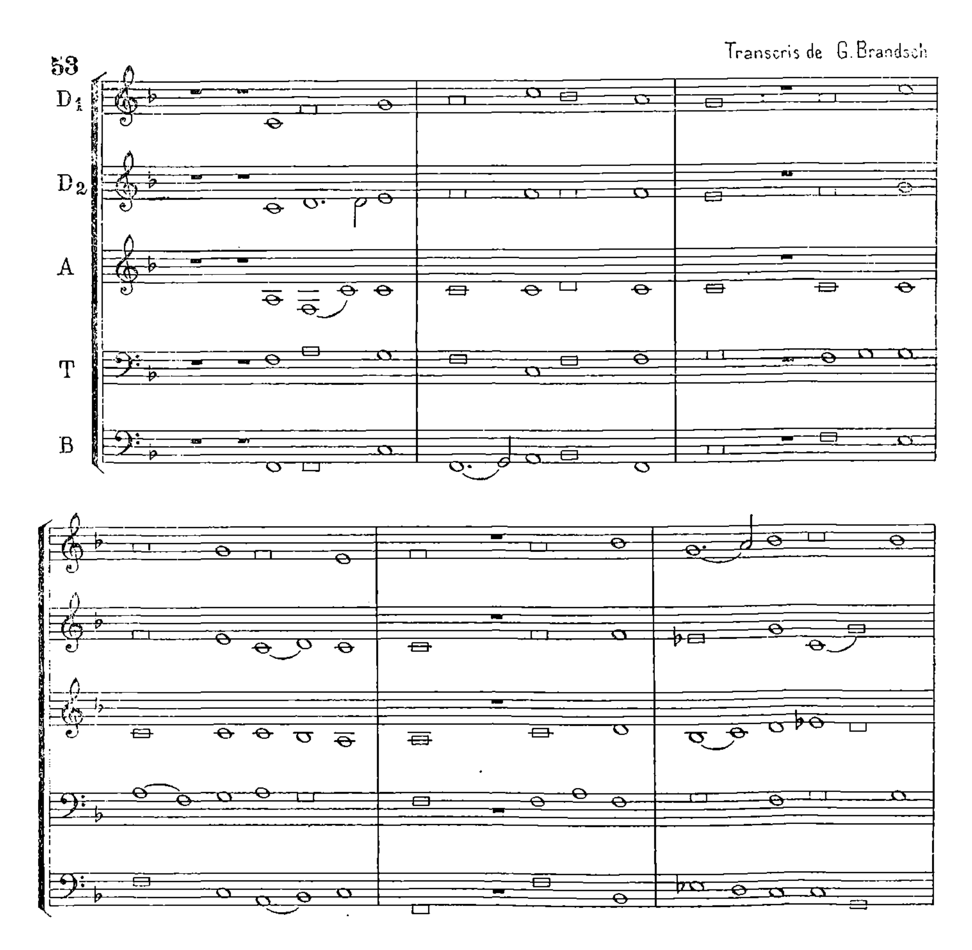
Pagină din *Cantionale* din Homorod
(Arhivele Statului — Sibiu)

dimineaţă, rugăciuni. Alături de acestea, figurează şi voci din *Patimi,* avînd personaje : Adam, Sara, Iacob, Tobias, Solomon, David.

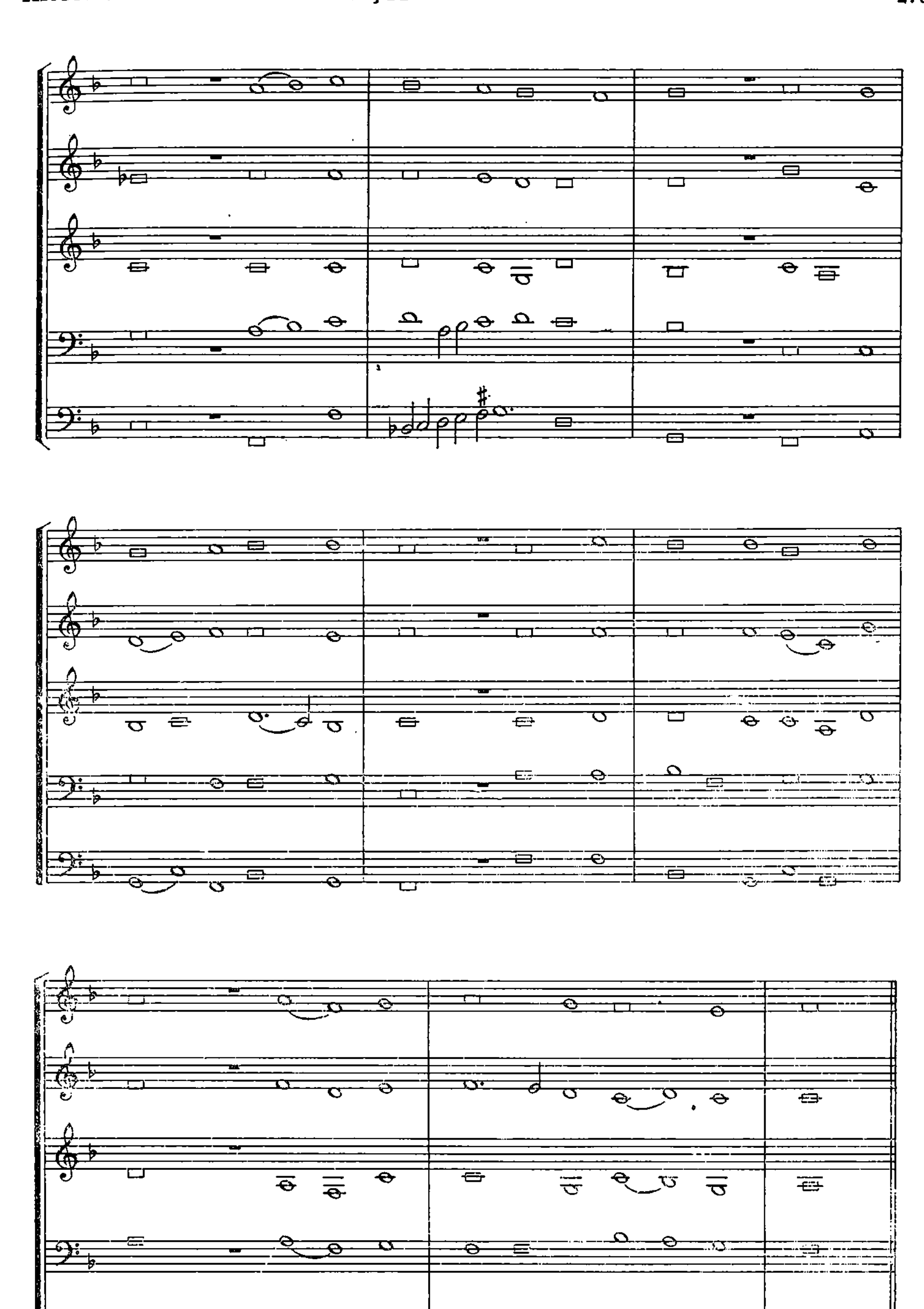
Autorii pieselor nu sînt menţionaţi în text. Au fost identificaţi în bună măsură de către G. Brandsch [1] : Johannes Freder, N. Weisse, Creusaiger, Nicolaus Decius, Paulus Eber, Nicolaus Herman, Michael Pretorius, P. Nicolai, Zaharias Bervalk (?), Martin Maller, Melchior Vulpius, Johannes Sligelius, Valentin Wagner, Andreas Osiander, Wolfgang Dachstein, Adam Reusner, Berth Gesius. Aceşti autori aparţin, ca viaţă şi creaţie, celei de a două părţi a secolului al XVI-lea. Aparent, la Homorod, repertoriul din jurul anului 1650 prefigurează

[1] Arhivele Statului, Sibiu, ms. J. 1093.

menţinerea unui fond de lucrări tradiţionale. În realitate, piesele din *Cantionale* nu pot fi decretate „tradiţionale“ pentru simplul motiv că prin structura contrapunctică a vocilor, extrem de complexă, avînd o mare independenţă în mişcarea lor, erau pe deplin actuale în acea vreme. Tehnica componistică pretindea o înaltă cultură de cîntare vocală, ceea ce susţine orizontul bogat al mişcării muzicale transilvănene. Mai ales că este vorba despre o viaţă muzicală a unei localităţi rurale. De altfel, şi *Partiturile de tenor* de la Apold sînt reprezentative pentru acelaşi mediu sătesc. Începutul acestui cor de Zaharias, 1586, din *Cantionale*, relevă factura unui ansamblu dificil, bogat în sonorităţi şi culori [1] :

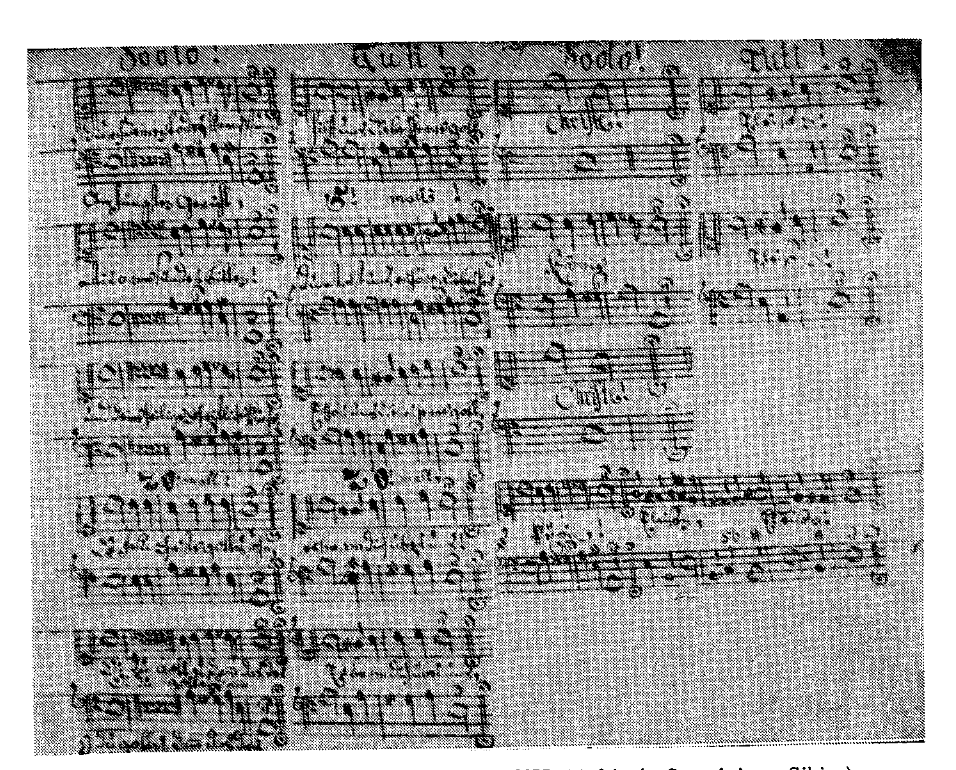


[1] *Cantionale*, p. 290—291, transcris de G. Brandsch, Ms. 1093, de la Arhivele Statului din Sibiu.



Vocile corului sînt scrise, în *Cantionale*, nu simultan ca în notația curentă, ci succesiv. Manuscrisul este un adevărat tezaur muzical, permițînd reconstituirea cîntării sașilor din Transilvania, de la repertoriu și structuri melodice pînă la armonizarea și variantele unor cîntări celebre. S-a putut constata că autorii pieselor din *Cantionale* sînt în cea mai mare parte creatori germani. În acest fel, deducem că în mediul populației de origine germană din Transilvania nu se cultivau compozitori italieni, ca la Curtea de la Alba-Iulia sau Gimnaziul din Brașov. Înseamnă că atît pe cale bisericească, cît și prin intermediul textelor, cîntările corale ale populației sătești erau nemijlocit legate de muzica din Germania.

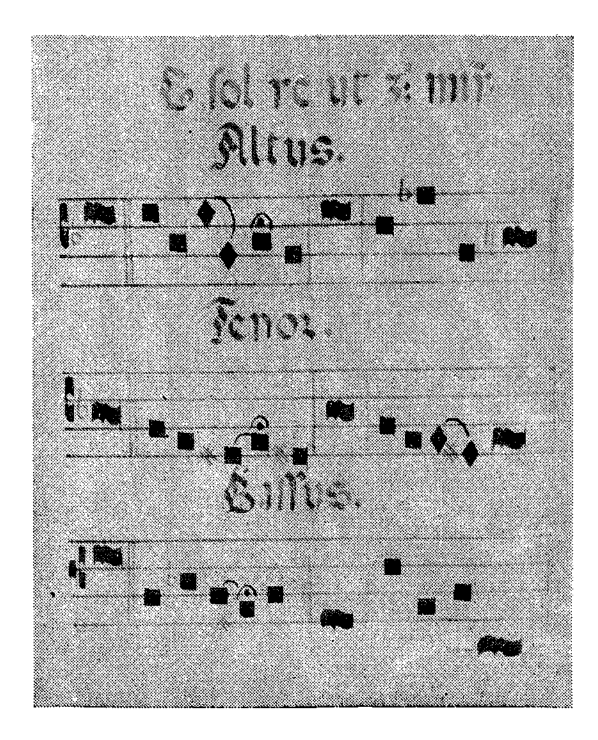
Partituri pentru bas [1] este titlul unui alt volum cu știme din secolul al XVII-lea, cuprinzînd peste cincizeci de partide de *bassus primus*. De data aceasta nu se cunoaște proveniența manuscrisului, iar anii îndelungați care s-au scurs de la întocmirea lui au făcut ca unele pagini să fie pe alocuri aproape ilizibile. Cîțiva din autorii identificați arată un repertoriu mai cuprinzător ca arie geografică. Alături de compozitori germani, se întîlnesc și compozitori italieni : Galle-



Facsimil din *Partituri pentru bas*, sec. XVII (Arhivele Statului — Sibiu.)

1 Arhivele Statului din Sibiu, fondul jj 65.

rani, Danielo Vorliossi sau Verliosi (?), Iacobus Pretorius, Heinrics Visut sau Desutz (?). Şi în acest manuscris piesele sînt contrapunctice, de la patru la opt voci, avînd un caracter religios. Unele indicaţii pledează pentru apelarea la acompaniamentul instrumental. Pentru întîia oară într-un manuscris autohton apare indicaţia „ripieni" (nr. 15). La piesa nr. 38 se menţionează *„Organo, alleluia sonent"*, iar la piesa nr. 43 — *„trombono"* şi *„symphonie"*, ceea ce înseamnă că partiturile de bas au făcut parte dintr-un oficiu în care unele momente muzicale erau instrumentale.



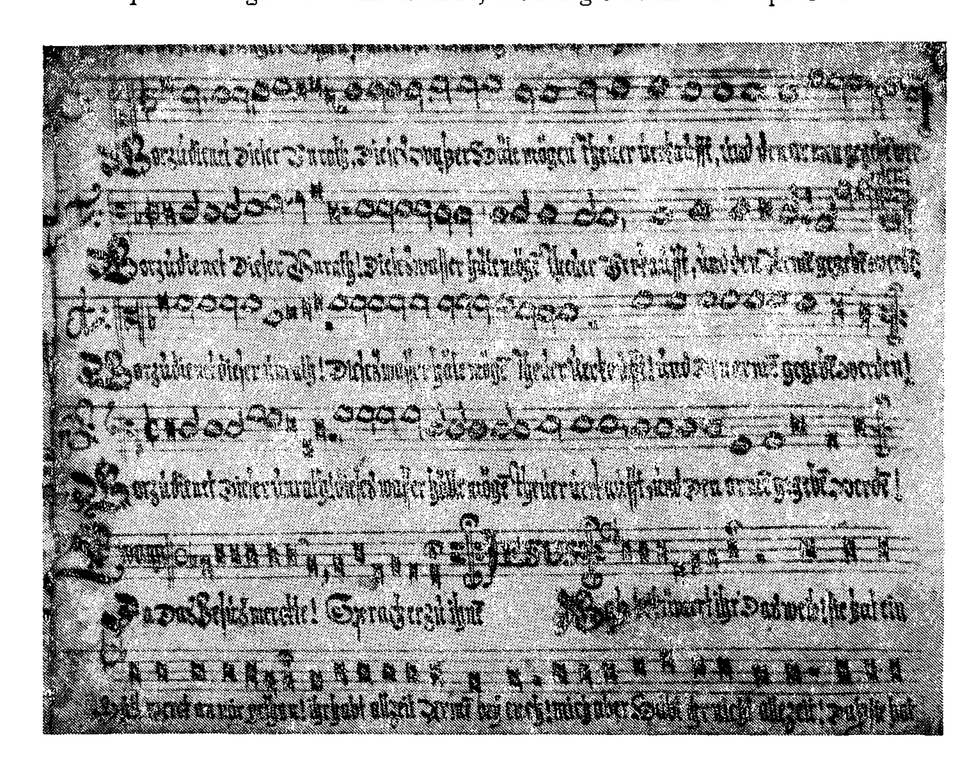
Această pagină din *Graduale* (sec. XVII ?) prezintă o piesă omofonă la trei voci (Bib. Bathyaneum Alba-Iulia)

Tehnica corală avansată se desprinde şi din *Cîntece bisericeşti (Kirchengesänge)* [1], în latină. Volumul are două părţi, cu scrisuri diferite. O menţiune de la sfîrşit indică numele Johannes Barth, 1704. La pagina 8, se arată că este alcătuit în memoria lui Thomas Zacharia, cantore Cib[iensis] (1671), de către Thomas Wierar[a] (Wierares ?), copist în 1664. Manuscrisul a fost întocmit după cum se pare între anii 1664—1671. Conţine numeroase cîntece. În partea a doua sînt imnuri şi o lucrare muzicală cu caracter dramatic, avînd personaje : Iuditha, Cantor, Chorus. Se perpetuează, într-o nouă variantă, tradiţia transilvăneană de a prezenta într-o formă muzicală legendele biblice. Un alt volum, care

[1] Arhivele Statului din Sibiu, fondul jj nr. 55.

pe lîngă cîntece şi imnuri ne transmite „patimi", elemente de dramă vocal-instrumentală, este *Continuo,* carte de corale din Ticuşul Săsesc[1] *(Orgelbuch aus Deutsch-Tekes),* 1710. Manuscrisul conţine aproximativ 120 de melodii corale pe două voci — vocea superioară şi basul cifrat. Apoi, pentru voci şi coruri, *Patimile* din *Keuchenthalalsche Gesangbuch*[2].

Se întîlnesc, aşadar, piese corale instrumentale complexe, pretenţioase ca *Patimile,* care duc mai departe obiceiul interpretării dramei liturgice. Se cuvine să identificăm în aceasta o tradiţie devenită transilvăneană, a saşilor, o dată ce forme de patimi se găsesc în manuscrise, cronologic datînd din epoci diferite.



Pagină din *Colecţia de corale* din Ticuşul Săsesc, 1710
(Arhivele statului — Sibiu)

În sfîrşit, *Codicele Căianu,* care, spre deosebire de celelalte volume menţionate, pare să indice o certă ancorare în contemporaneitate. Multe din piesele aparţinînd compozitorilor universali incluse în *Codex* au fost compuse în prima parte a secolului al XVII-lea, şi chiar în timpul vieţii alcătuitorului. O a doua constatare priveşte zona stilistică universală, mai cuprinzătoare, dominată de compozitori italieni. Autorii nominalizaţi ai pieselor din Codicele redactat de

---

[1] Arhivele Statului din Sibiu, jj 48.

[2] Brandsch, G. *Kirchliche Passionsmusik in Siebenbürgen,* op. cit., p. 332.

Căianu sînt[1] : Ludovico Viadana, Valentino Zarlino, Horatio Tarditi, Giovanni Valentini, G. Guyot, Iacob Handel, Alessandro Grandi, Wolfi Guzman, Adriano Banchieri, Hieronimus Praetorius, Leo Hasler, Henrich Schütz, Giovanni Rovetta, Gasparo Cesti, Ioannis Spielenberger, Fenesi, Valentin Tasnadi şi Michael Drescher.

Bilanţul trecerii în revistă a autorilor şi uneori conţinutul pieselor principalelor documente muzicale cu caracter antologic ne permit să descoperim o foarte variată arie şi factură a repertoriului, ancorat în stilul contrapunctic coral şi apoi vocal-instrumental al epocii. În acest fel, se poate conchide că pe teritoriul Ţărilor Româneşti au răsunat compoziţii vădind o tehnică avansată, creatorii proeminenţi ai muzicii universale fiind binecunoscuţi iubitorilor artei sonore. Viaţa muzicală se află într-o permanentă ascensiune ; şi totuşi, comparată cu viaţa muzicală europeană, nu se prezintă activă în toate genurile. Dacă în domeniul muzicii corale, vocal-instrumentale şi chiar instrumentale stadiul afişează aceleaşi indicatoare, în domeniul operei, al stilului reprezentativ, lucrurile stau altfel. Comedioarele cu cîntece susţinute de către liceeni nici pe departe nu pot fi alăturate genului operei, care în 1607, prin *Orfeu* de Monteverdi, realizează o primă sinteză, codificîndu-se elementele proprii stilului : recitative, arii, ansambluri, scene corale, coregrafice, momente instrumentale. Oraşele ţării noastre vor face cunoştinţă cu genul operei abia în a doua parte a secolului al XVIII-lea, cînd condiţiile social-economice o vor permite.

CREAŢIA MUZICALĂ

„Ce este compozitorul ?" Iată întrebarea pe care şi-o pune Gabriel Reilich în prefaţa volumului *Geistlich-Musicalischer Blum- und Rosenwald (Pădure de flori şi trandafiri)*[2], tipărit la Sibiu în 1677, care demonstrează fără putinţă de tăgadă că în epoca barocului în Transilvania se afirmase profesiunea de compozitor şi, implicit, creaţia muzicală. Reilich, *Komponisten in Hermannstadt (Compozitor în Sibiu)*, explică de ce defineşte noţiunea de compozitor : „Pentru că nu fiecăruia îi este cunoscut ce face şi cum trebuie să fie un compozitor, am găsit de cuviinţă să arăt într-o notă, aici în prefaţă". Potrivit concepţiei sale, compozitor este acela care distribuie cu pricepere consonanţele şi disonanţele după anumite reguli şi creează melodii frumoase, înveşmîntate în armonii plăcute. El făureşte melodii apelînd la psalmi şi versuri. Compozitorul este acela care ştie să compună motete şi concerte şi posedă cunoştinţe temeinice despre instrumente, în sensul că le stăpîneşte posibilităţile tehnice. Astfel, compozitorul trebuie să cunoască la perfecţiune ambitusul clarinetului, pentru a nu aşterne în partitură note pe care acest instrument nu le poate emite. Aşadar, compozitorul nu este un amator, ci un muzician căruia i se pretind o mulţime de cunoştinţe profesio-

---

[1] Cosma, V. *Muzicieni români — Lexicon*. Bucureşti, Ed. muzicală, 1970, p. 109.

[2] Traducerea exactă : Pădure spirituală şi muzicală de flori şi trandafiri. Un exemplar se găseşte sub cota J—1070 la Arhivele Statului din Sibiu.

nale. Numai astfel va putea, în urma concentrării, să evite „octavele false". De la aceste precizări cu caracter concret, Reilich trece la considerații generalizate asupra chemării compozitorului, schițînd chipul creatorului autentic : acela care afirmă un stil propriu. „Compozitorul trebuie să fie un asemenea muzician, încît să se facă nemuritor prin arta sa. Să fie într-atît de inițiat în arta sa, încît să devină El însuși". Sensul acestor postulate se identifică în aspirația mărturisită de către Reilich ca făurarii artei muzicale să creeze valori care să se ridice deasupra timpurilor, devenind perene. Condiția acestei supreme aspirații și meniri o constituie găsirea unui stil personal și exprimarea în muzică a unor idei de o asemenea manieră, încît să se afirme printr-un timbru individual, profund original. În consecință, G. Reilich arată că un compozitor trebuie să fie un maestru al tehnicii muzicale, creînd opere originale care să-i asigure nemurirea.

Adăugînd la cele de mai sus faptul că s-au întocmit și lucrări teoretice pentru uzul viitorilor compozitori de către Daniel Croner și Daniel Speer, în care erau descrise, destul de sistematic și riguros, noțiuni fundamentale ale meșteșugului componistic, vom putea evalua lucid stadiul avansat al profesionalismului muzical de pe teritoriul țării noastre. Nu deținem documente asupra predării compoziției, și este puțin probabil să fi existat așa ceva, deoarece pe atunci marea majoritate a îndeletnicirilor artistice (și nu numai) se formau prin ucenicie pe lîngă un interpret-compozitor. Daniel Speer, muzician complex, instrumentist, teoretician, copist, creator, poate și organist, romancier, a elaborat lucrarea *Von der Komposition und was darbey nötig zu observieren,* o metodă de inițiere în tehnica compoziției, cuprinzînd reguli de armonie, contrapunct, forme muzicale, instrumentație. Manuscrisul mai oferă un ghid alfabetic al termenilor muzicali pe care îi explică.

Se disting trei categorii importante de noțiuni, referitoare la : instrumente, forme și genuri muzicale și indicații de mișcare [1]. În privința instrumentelor, se poate afirma că erau cunoscute viitoarele componente ale orchestrei. Dat fiind că familia coardelor se afla în plină ofensivă pentru recunoaștere, circulau instrumente de diferite dimensiuni, într-o mare varietate, multe dintre ele fiind astăzi dispărute. Termenii de mișcare sînt puțini. Faptul că Speer totuși îi menționează, într-o perioadă în care nu se acreditase folosirea lor, înseamnă destul de mult. De asemenea, surprinde prezența denumirilor formelor muzicale, ce vor fi consacrate în veacul al XVIII-lea. Speer cunoaște ce este fuga, sonata și sinfonia. Desigur, înțelesul lor pe-atunci era altul decît cel pe care-l avem noi astăzi. Bunăoară, sinfonia nu era o lucrare amplă interpretată de orchestră, cu caracter de sine stătător, ci o piesă instrumentală în componența unei compoziții vocal-orchestrale.

---

[1] *Von der Komposition...,* Ms. 1951, fotocopie la Arhivele Statului București, după originalul provenit de la Sighișoara. Iată alfabetic termenii explicați de către D. Speer : Adagio, Alla breve, Allegro, Aria, Balletti, Bourée, Continuo, Ciacona, Capella, Concerto, Cornetto, Cornettino, Clarino, Dialogue, Echo, Favorito, Flauto, Flautino, Forte, Fuga, Fuga perpetua, Canon perpetuo, Gagliarda, Gavotta, Gigue, Intrata, Madrigalium, Maschada, Menuet, Motteti, Motteti concertanti, Organo, Ouverture, Pasrogie (?), Pian, Pleno, Presto, Ruotibet, Ripieno, Rittornello, Repetatum, Sinfonia, Sonata, Tympan, Toccata, Trompone, Tutti, Violino, Viola, Viola da gamba, Viola di l'amour, Viola di Bordun, Violone, Viola d'instrumenta, Viola piccola, Viola di fagotto.

Chestiunea cea mai arzătoare în legătură cu lucrarea de compoziţie a lui D. Speer, manuscris neîntîlnit în lista lucrărilor sale în marile enciclopedii şi dicţionare muzicale, este în ce împrejurări a fost elaborată ? În timpul cînd s-a aflat în Transilvania ? Apoi, în ce perioadă a scris-o şi, în fine, scopul care l-a determinat să o redacteze ? A predat D. Speer noţiuni de compoziţie unui admirator al muzicii (sau mai multora ?) din Transilvania sau poate chiar Moldova ?

Un alt manuscris important cuprinzînd noţiuni teoretice, inclusiv reguli speciale pentru compozitori, este *Institutiones Musicae,* de Daniel Croner (1675). Judecînd după cuprins, cu greu se poate admite că avem de-a face cu o lucrare de teorie generală. Mai curînd poate fi admisă ipoteza că este o lucrare destinată unor muzicieni bine instruiţi, cărora li se oferă noţiuni superioare. Aceşti muzicieni nu puteau fi alţii decît aspiranţii la compoziţie. D. Croner, după ce explică ce este muzica şi arată care sînt tonurile muzicii, recurge la clasificări în cadrul unor consideraţii mai generale : *musica coralis* şi *musica figuralis.* Altfel spus, muzică cu text şi muzică instrumentală, nelegată nemijlocit de un sens dezvăluit. Mai departe, *cantus mollis* şi *cantus durus.* Se explică notele, gama, intervalele, durata sunetelor, pauzele etc.

Daniel Croner acordă suficientă atenţie formelor muzicale : Simphonia, Concertul, căruia i se indică *ripieno, tutti — omnes —* şi *capella plena.* Mişcările recomandate pentru concert vor fi : *adagio, lento, toccata.* Nu lipsesc nici referinţele asupra vocilor umane : *voces favoriti.* Daniel Croner insistă şi asupra formei de fugă, indicînd următoarele specii : *fugă* şi *canon, fuga în unison* şi *fuga post tempus.* În sfîrşit, într-o epocă de mare înflorire a contrapunctului, sesizînd viitoarele căi de evoluţie ale stilurilor muzicale, D. Croner se opreşte şi asupra noţiunii *homophonia.* Fără să aprofundăm sensul pe care-l dă Croner fiecărei noţiuni (aceasta putînd constitui obiectul unui studiu special), putem sesiza orizontul vast al cunoştinţelor muzicianului transilvănean, care, recurgînd la experienţa unor consacraţi maeştri de teorie ca Viadana, face dovada unei impresionante erudiţii muzicale. Pînă nu prea de mult nu s-a vorbit despre compozitorii din epoca medievală, ceea ce a dus la ideea inexistenţei lor. Din această cauză aproape orice tentativă de a risipi vechea necunoaştere se loveşte de un scepticism vehement. Adevărul nu poate fi însă multă vreme ignorat. În Transilvania au existat compozitori de talie europeană, care au adus o importantă contribuţie la cristalizarea formelor muzicale. Poate nu greşim afirmînd că cei mai marcanţi compozitori din etapa medievală au trăit şi compus în a doua parte a veacului al XVII-lea. Compozitorii care i-au urmat, deşi merituoşi, nu au creat lucrări de valoarea predecesorilor, fiind totodată mai uşor supuşi pericolului eclectismului.

Care sînt compozitorii care prin lucrările lăsate moştenire posterităţii ar putea pretinde recunoaştere ? Iată numele acestora, în ordine cronologică : Ioan Căianu, Gabriel Reilich, Daniel Croner şi Daniel Speer. Cu excepţia lui Gabriel Reilich, a cărui profesiune de compozitor nu poate fi pusă la nici o îndoială, asupra preocupărilor componistice ale celorlalţi sînt necesare cîteva observaţii prealabile, menite să explice particularităţile individuale în felul de abordare a ocupaţiei preferate.

Ioan Căianu, deşi a fost o personalitate multilaterală, avînd îndeletniciri care i-ar fi putut capta întreaga energie, a ştiut să-şi dozeze astfel eforturile, încît

să lase posterităţii manuscrise extrem de valoroase pentru muzica Transilvaniei, pentru muzica românească, maghiară şi slovacă. Apreciind obiectiv opera muzicală a lui Ioan Căianu — „Compozitor român ardelean", cum spune Marţian Negrea — trebuie să recunoaştem că în ea predomină activitatea de transcripţie şi prelucrare. Ioan Căianu se pare că nu a fost un creator de ample pagini vocale şi instrumentale. Apoi, majoritatea pieselor din volumele sale au autorii menţionaţi. Alături de acestea, se află o serie de piese notate şi aranjate de Caioni, dar iarăşi împrumutate din repertoriul uzual al muzicii de epocă. Precizarea aceasta nu poate în niciun fel să ştirbească marile merite ale lui Ioan Căianu. Faptul că deja se conturează diferite profiluri de compozitori nu constituie în sine decît o elocventă dovadă a prezenţei fenomenului componistic.

Prin urmare, Ioan Căianu, prin opera sa, a fost un compozitor-prelucrător, un creator de straie pentru anumite melodii preexistente. Îi aparţine mai curînd aranjamentul pe care-l conferă unor melodii cu o altă paternitate. Căianu, foarte probabil, a acţionat şi asupra elementului melodic, creînd poate în stil folcloric. Precis însă nu ştim. Un fapt rămîne indubitabil : prin transcrierea şi aranjamentul (fie şi stîngace uneori) ale pieselor transmise îşi revendică, cu şanse depline de succes, dreptul de a intra în galeria creatorilor epocii sale. De altfel, în *Codex,* la piesele 205 şi 208, Căianu însuşi vine într-ajutor prin autointitularea : „componist transvertit".

Din aceeaşi categorie cu Ioan Căianu face parte şi Daniel Speer. Şi el prelucrează, în baletul *Musicalisch Turchischer Eulen-Spiegel,* diferite melodii date, aranjîndu-le pentru o formaţie camerală de coarde şi bas continuu. Este adevărat, acestea apar într-un context mai larg, în care figurează piese cu caracter coregrafic pentru aceeaşi formaţie, adăugîndu-i-se şi alte instrumente, din familia suflătorilor, în numere vocal-instrumentale sau numai instrumentale de tipul sonatei, statornicită anterior anului 1700. Alăturarea sa lîngă Căianu se legitimează prin aceea că ambii se apleacă asupra dansurilor, atît etnice cît şi generalizate. În cazul lui D. Speer intervine însă o particularitate proprie numai lui. Ca origine, era german. El nu s-a stabilit definitiv pe teritoriul ţării noastre de astăzi, ci a trăit o scurtă perioadă la Suceava şi, probabil, în Transilvania. Ca atare, Daniel Speer este un compozitor străin care s-a ocupat şi de muzica „valahă".

Gabriel Reilich, compozitor originar din Slovacia, a optat definitiv pentru Transilvania, ceea ce înseamnă că a contribuit statornic la edificarea culturii muzicale a acestui colţ de ţară. El a fost un compozitor în adevăratul sens al cuvîntului, autor de lucrări ample. De asemenea, G. Reilich ne apare drept cel mai prolific autor, îmbrăţişînd o tematică destul de variată.

Daniel Croner, sas de origine, compozitor braşovean, are merite deosebite în domeniul „muzicii figurative". De la el nu ne-au rămas, ca de la Reilich, un număr mare de titluri. Dar în genul care l-a pasionat, creaţia de orgă şi instrumente cu taste, a demonstrat o neîntrecută vigoare şi putere de invenţie. Daniel Croner a făcut şi operă de transcriere. În manuscrisele sale, alături de lucrări originale, adică neindicate ca autor, apar piese de Johann Miess, Georg Frolo [1],

[1] Este posibil că atunci cînd scrie „G. Frolo" D. Croner are în vedere pe Johann Georg Froberger (1606—1640), după cum la fel se pare că stau lucrurile şi cu J. G. Kittel, din manuscris, care în fond este Johann Heinrich Kittel, organist la Dresda în anul 1682. Vezi Müller, E. H. *Eine Tabulatur de Dresdner Hoforganisten Kittel. Zeitschrift*

B. Meyer şi, mai ales, Johann Heinrich Kittel. Nespecificarea numelui său cu rigurozitate nu trebuie să ducă la concluzia că piesele respective nu-i aparţin. În fond, o atentă citire a manuscrisului său clarifică lucrurile.

Pe pagina de titlu a primei părţi a *Tabulaturii* din 1681 se precizează : „Daniele Cronero, Coronense Transylvano". La sfîrşitul părţii a doua, după lucrările lui Kittel, se poate citi limpede : „14. Fuga in E Dan. Cron. anul 1684, 20, novembrie". Deci, acolo unde introduce o fugă proprie alături de compoziţiile lui Kittel, se simte dator să nominalizeze autorul : Daniel Croner. In plus, stilul pieselor reclamă o altă paternitate decît a compozitorilor incluşi în tabulatura sa. Atît D. Croner, cît şi G. Reilich au fost creatori aflaţi în primele rînduri ale ofensivei pentru înnoirea muzicii. Este o trăsătură proprie creatorilor autentici de a fi veşnic preocupaţi de lărgirea orizontului stilistic şi descoperirea unor zone noi expresive, a unor forme şi genuri adecvate noilor idei.

Daniel Croner a fost un pionier al cristalizării formelor instrumentale, căutînd cele mai proprii tipare pentru forma preludiului, toccatei, fanteziei şi fugii. Compunînd în epoca afirmării sistemului temperat, Croner trădează vechile principii modale, dar în acelaşi timp lasă să se întrevadă soluţia nouă a tonalităţilor majore şi minore, rod al cromatizării gamei pe baza noilor legi acustice.

Gabriel Reilich se îndreaptă spre găsirea formei concertante. Pionier al genului, Reilich impulsionează dezvoltarea concertului pentru instrument solist, voci şi continuo. Din păcate, a fost prea subjugat de cadrul concertant *da chiesa*, care nu i-a permis o prea mare libertate în tendinţele sale inovatoare.

Daniel Speer are marele merit de a concepe pe un subiect buf, de nuanţă exotico-orientală, o acţiune coregrafică, contribuind în acest fel la emanciparea genului. Introducerea melodiilor „naţionale" în creaţia profesionistă, instrumentală şi coregrafică constituie aportul său personal. Speer este unul dintre primii creatori care conferă muzicii folclorice atribuţii teatrale, funcţia caracterizării unor situaţii determinate, bufe, melodramatice şi de atmosferă. Totodată, el intuieşte forţa sugestivă şi farmecul spontan al creaţiei folclorice.

Parţial, aceste constatări sînt valabile şi pentru Ioan Căianu, care cu cîteva decenii înaintea lui Speer a fost atras de aroma muzicii populare. El nu se foloseşte de melodiile „naţionale" ca de un mijloc de portretizare şi descriere a unor acţiuni şi tipuri, ci adoptă metoda fotografierii cîntecelor, a transcrierii lor într-o formă conformă cu felul în care circulă. Căianu nu a fost un culegător de folclor, deşi întrucîtva i se poate atribui şi acest merit. El a preluat melodii populare şi, pentru a se integra în profilul volumului său, în contextul altor melodii de provenienţă profesionistă, le-a alăturat un bas, o linie melodico-armonică, cvasi-acompaniamentală, în registrul grav, de cele mai multe ori improprie. Căianu realizează, fie şi rudimentar, o intenţie de aranjament armonic, pentru ca în acest fel melodia monodică să apară într-o factură adecvată muzicii instrumentale.

După înveşmîntarea dată unor melodii, s-ar putea deduce că Ioan Căianu nu dispunea de o cultură muzicală prea adîncă. Analizînd însă întreaga sa activitate pe tărîmul creaţiei, concluzia formulată nu rezistă. Se poate admite că

---

für Musikwissenschaft XIII (1930), p. 99—101 ; cf. Baron, John H. *A 17-th Century Keyboard Tabulature in Braşov.* În : *Journal of American Musicological Society, Studies and Abstracts,* nr. 2, vol. 20, 1967, p. 283.

Ioan Căianu nu a avut o spectaculoasă pregătire muzicală, că nu şi-a manifestat aptitudinile creatoare în compoziţii ample, dar nu poate fi omis faptul că poseda o cultură muzicală bogată şi la zi. Altfel, cum se explică contactul său cu activitatea creatoare a unor compozitori contemporani lui, nemaivorbind de predecesori ? Ne vom referi doar la două nume. Contactul cu opera lui Adriano Banchieri, mort în 1634, a însemnat stabilirea unei punţi directe cu stilul şi concepţiile muzicienilor italieni : Monteverdi, Frescobaldi, Caccini, Diruta. Căianu a putut cunoaşte cele două lucrări fundamentale ale lui Banchieri : *Lettere armoniche* (1628), cu numeroase indicaţii asupra creaţiei vremii sale, şi *l'Organo suonarino*, cuprinzînd piese instrumentale, între care fugi. Prin această din urmă lucrare, Căianu şi-a însuşit repertoriul şi tehnica instrumentală italiană. Prin muzica lui Heinrich Schütz (1585—1672), Ioan Căianu cunoaşte muzica germană. Contribuţia lui Schütz a apărut ca rezultat al sintezei policoralităţii lui Gabrieli şi monodiei lui Monteverdi adaptate temperamentului german. Stilul lui Schütz este prin excelenţă monodic, stil caracteristic pieselor din *Codicele Căianu* şi *Missale* pentru orgă. Asocierea numelor Căianu—Schütz poate fi îndreptăţită şi pe un alt plan. Presupunem că I. Căianu a aflat de scrierile lui Martin Opitz în care acesta îşi exprimase admiraţia pentru dansurile populare româneşti, văzînd în ele reminiscenţe ale vechilor dansuri romane [1]. Căianu s-a aplecat, poate nu întîmplător, tot înspre dansuri. Martin Opitz a fost colaboratorul lui H. Schütz, după cum am arătat, la crearea primei opere în limba germană, după un text italian al lui Rinuccini. Interesul lui Schütz pentru valorificarea limbii germane în operă l-a îndemnat poate pe Căianu să facă acelaşi lucru, dar cu melodii româneşti, care-i erau atît de familiare.

Compozitorii transilvăneni prezintă o relativ bogată paletă stilistică. Evident, numărul restrîns al lor, adică al celor proeminenţi, nu favorizează o prea mare lărgire a evantaiului. De altfel, în acea epocă nici n-ar fi fost posibil aşa ceva. Totuşi, în timp ce Croner apare drept un reprezentant al stilului contrapunctic, acţionînd pentru perfecţionarea formelor sale în muzica instrumentală, Ioan Căianu merge ferm pe coordonatul monodiei acompaniate. Unele excepţii nu izbutesc să nege regula generală. Între aceşti doi poli se află Reilich, care oscilează în permanenţă, alăturînd în muzica sa procedee contrapunctice şi omofone. În muzica sa se conturează lupta dintre vechiul şi noul stil. Deşi subjugat de formele statornicite ale muzicii cultice, în care nu se permite prea multă libertate de acţiune, Reilich va purcede totuşi la dezanchilozarea structurilor, perseverînd pentru a întrona noul stil, omofon.

Care au fost genurile muzicale cele mai răspîndite în creaţia muzicală a compozitorilor transilvăneni ? Deşi din cele înfăţişate pînă acum s-au putut evidenţia unele genuri, vom încerca să sistematizăm. Se disting : genuri vocale, vocal-instrumentale şi instrumentale. Între primele două, deosebirile sînt relative, întrucît oricînd un motet vocal putea fi însoţit de acompaniament.

Cel mai popular gen vocal preluat din practica muzicală a veacului al XVI-lea a fost *motetul*. Cantorul braşovean Francus Balthasar Marchallus *(Cantor*

---

[1] De menţionat că la Gimnaziul din Alba-Iulia, în timpul cînd se afla acolo Martin Opitz, a funcţionat şi Henri Altsedt, autorul lucrării *Elementale musicum* (1611). Vezi, Haraszti, Emil. *La musique Hongroise,* op. cit., p. 46.

Coronensis) a compus în 1607 motetul, pentru sopran, alt, tenor şi bas, *Wie fein und lieblich ist, wenn Brüder einträchtig bei, einander wohnen,* pe textul Psalmului 133 [1]. Motetele deveniseră piese atît de populare, încît se cîntau la cele mai diverse evenimente de către grupuri de şcolari, meseriaşi etc. Ca şi ariile nupţiale (serenade), funebre, motetul a avut specii legate de prilejul executării : *leichen-motetten, begrabnismotetten.* De reţinut că motetele erau cîntate de toţi locuitorii braşoveni, fapt menţionat în *Quellen...* unde referindu-se la populaţia românească se arată că „...folosesc cîntări ce imită muzica gregoriană“ [2].

Dicta a fost un gen vocal-instrumental care s-a afirmat încă din secolul al XVI-lea, cunoscînd mare înflorire în veacul al XVII-lea. Punctul de pornire al dictei îi reprezintă antologiile de citate biblice. J. Honterus, în 1539, iniţiază în Transilvania genul în *Dicta sapienten ex Graecis.* Lui Anton Junck îi revine meritul de a fi transpus în muzică textele celebre, iniţiind un gen de circulaţie [3]. Gabriel Reilich va fi unul dintre cei mai importanţi creatori ai dictei, aşa după cum apare în volumul *Vesperae brevissimae.* În dictă se recurge la aparatul vocal-instrumental pentru a exprima un text biblic. Într-atît de mult s-a extins genul, încît pentru fiecare duminică au fost create dicte. Într-un anumit fel, dicta poate fi asimilată cantatei, piesă vocal-instrumentală enunţînd o idee pusă sau nu în legătură cu un eveniment calendaristic. Mai trebuie precizat că dicta, fiind adeseori o compoziţie ocazională, scrisă în grabă, se preta la concesii stilistice, admiţînd o expresie cenuşie, încărcată cu formule convenţionale, stereotipe. În acompanierea dictei se apela de obicei la un grup instrumental alcătuit din două viori, două clarinete, doi corni şi orgă. În funcţie de posibilităţile locale, formaţia devenea labilă. Spunem posibilităţi locale, deoarece dicta s-a cîntat în toate bisericile orăşeneşti şi săteşti ale comunităţii saşilor. Nu s-au păstrat decît puţine partituri din secolul al XVII-lea. Între acestea figurează : *Hochzeitliche Harmoni,* compusă în 1660 de către compozitorul Georgio Plotschig, preamărind dragostea şi viaţa familială [4].

Aria, un alt gen de circulaţie, presupune solistul (sau duetul vocal) şi acompaniamentul instrumental. Textul are aceeaşi sursă ca şi celelalte genuri vocal-instrumentale : *Biblia.* Ca structură, se foloseşte adeseori periodul, avînd cele două fraze componente riguros evidenţiate. Compozitorul preferat — G. Reilich. Mai puţin cunoscut, Carl Michael Siffer, autorul unei arii pentru discant şi bas [5]. Despre acest compozitor din a doua parte a secolului al XVII-lea nu se ştie prea mult. Compusă în 1679, aria prezintă o scriitură contrapunctică, vădind tendinţa de încadrare, sub aspect armonic, în sistemul tonal. Stilul concertant al ariei se impune din intervenţiile instrumentelor soliste şi contrastul acestor momente cu cele de tutti. Calitatea principală a ariei lui Siffer şi a tuturor pieselor

---

[1] Müller, E. H. *Die Musiksammlung der Bibliothek zu Kronstadt.* Ed. Johann Götl's Sohn, Kronstadt, 1930, p. 28. Partitura s-a pierdut.

[2] Zinveliu, G. Op. cit., p. 9 ; cf. *Quellen...,* op. cit., vol. VII, p. 485.

[3] Brandsch, G. *Die Musik unter den Sachsen.* In : *Bilder aus der Kulturgeschichte der Siebenbürger Sachsen.* Hermannstadt, Ed. Krafft et Brotleff, 1928, p. 309.

[4] Zinveliu, G. Op. cit., p. 4—5. Nu există indicaţii precise asupra execuţiei.
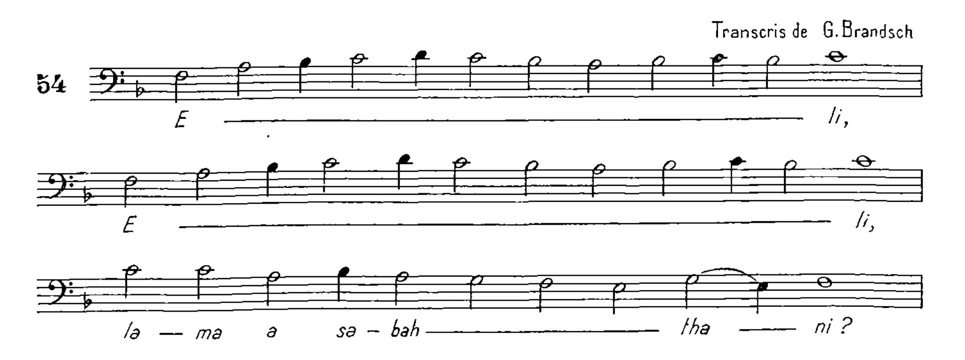
[5] Ghenea, C. C. *Creaţii muzicale în veacurile trecute.* In : *Muzica,* Bucureşti, An. XIV, nr. 5—6, 1964, p. 65.

de acest fel rămîne cantabilitatea, sentimentul de luminozitate transfigurat într-o ambianță lirică.

Un gen vocal-instrumental mai complex a fost *concertul*, afirmat în creația lui G. Reilich. Caracteristic pentru acest gen era prezența unui ansamblu muzical care includea și soliști vocali sau instrumentali. Concertele erau în fond piese muzicale pentru mai multe voci, nedepășind însă cinci.

Patimile au reprezentat un gen muzical dramatic cu caracter oratorial, nescenic. Spre deosebire de alte genuri, în *patimi* se întîlnea o desfășurare unitară a acțiunii, inspirată din scrierile evangheliștilor, avînd o axă conducătoare, un subiect ce se urmărea și aprofunda în numerele muzicale ale soliștilor, corului și părților instrumentale de sine stătătoare. Eroii *patimilor* se caracterizau în arii, duete, ansambluri. Legătura diferitelor numere era încredințată povestitorului (Evanghelistul), care relata desfășurarea evenimentelor, într-un stil recitativic. Ariile, prin conținut, se concentrau spre aprofundarea nuanțată a unui sentiment, în funcție de stadiul depănării acțiunii. Melodicitatea de amplă respirație caracterizează paginile *patimilor*. Un efect deosebit îl aveau intervențiile corului, desfășurînd, într-o scriitură omofonă, ample *corale* cu rezonanță de masă. În *patimi* se impune apoi marea varietatea a procedeelor tehnice vocale și instrumentale folosite, am spune experimentate, cu succes, pentru crearea unor stări muzicale încărcate de tensiune.

Elocvente pentru acest gen sînt *Patimile* incluse în paginile voluminosului *Cantionale* din Homorod. Iată un fragment care susține ideea generozității fluxului melodic din *Cantionale* :



Extrem de valoroase sînt și *Patimile* din volumul *Cartea de orgă* din Ticușul Săsesc, reluate după Keuchental [1].

Existența unor asemenea lucrări în Transilvania pledează pentru nivelul ridicat al culturii muzicale. Să nu uităm că ne aflăm într-o etapă istorică de ample transformări pe tărîm muzical, cu mult înainte ca J.S. Bach să creeze modelul *patimilor*. De fapt, Bach va sintetiza ceea ce în practica muzicală cvasi-anonimă se cînta și se încetățenise cu mult timp înainte. Contribuția muzicienilor transilvăneni la statornicirea tipologică a *patimilor* va trebui recunoscută și pe plan european.

[1] Brandsch, G. Op. cit., p. 332.

Muzica instrumentală, la rîndul ei, suscită mai multe genuri, forme contrapunctice — *fantezia, toccata, fuga, preludiul* — şi piese în stilul monodiei acompaniate. Diferenţa este adeseori minimă sau relativă, deoarece un preludiu poate fi şi o piesă de factură armonică. Reprezentantul primei categorii este Daniel Croner ; al celei de a doua, Ioan Căianu. De fapt, *Codicele* cuprinde o mare varietate de tipuri instrumentale, inclusiv *fuga* şi *ricercarul.* Apar transpuneri instrumentale ale unor piese vocale — dansuri, cum ar fi : *balet englez, couranta, dans ţigănesc, balettzo, baletto, paduan, allemanda, passomezo, dans maghiar, dans românesc.* Ce sînt aceste dansuri ? Piese instrumentale scurte, nedepăşind 16 măsuri. Uneori nu ating nici 8. Tot în *Codicele* lui Căianu mai apare *canzona* şi *simfonia,* înţelegîndu-se prin aceasta din urmă o piesă pentru orgă nu prea dezvoltată.

În sfîrşit, o altă categorie a genurilor muzicale, aparţinînd stilului teatral : *baletul,* reprezentat de către Daniel Speer. Baletul acestui compozitor, din păcate, nu s-a executat în Transilvania.

DANSURI ROMÂNEŞTI ÎN TABULATURI ŞI CREAŢII PROFESIONISTE

Prezenţa dansurilor româneşti în tabulaturi şi partituri se afirmă printr-o indicare precisă a apartenenţei. În secolul trecut, dansurile româneşti au fost identificate prin trăsăturile stilistice care le sînt proprii. În secolul al XVII-lea se realizează pasul spre afirmarea limpede a identităţii. Faptul demonstrează că valorile culturale ale poporului român şi-au dobîndit consacrare internaţională. Înstrăinarea producţiilor muzicale ale românilor devine tot mai dificilă, date fiind circulaţia şi vigoarea lor. Bineînţeles, nu înseamnă că dintr-o dată se va desfiinţa procedeul schimbării etichetei, făcînd posibilă circulaţia produsului propriu sub o altă firmă. Asemenea practici persistă, concomitent cu procedeul ce se înfiripa de a se dezvălui originea exactă a melodiilor populare integrate în creaţia profesionistă.

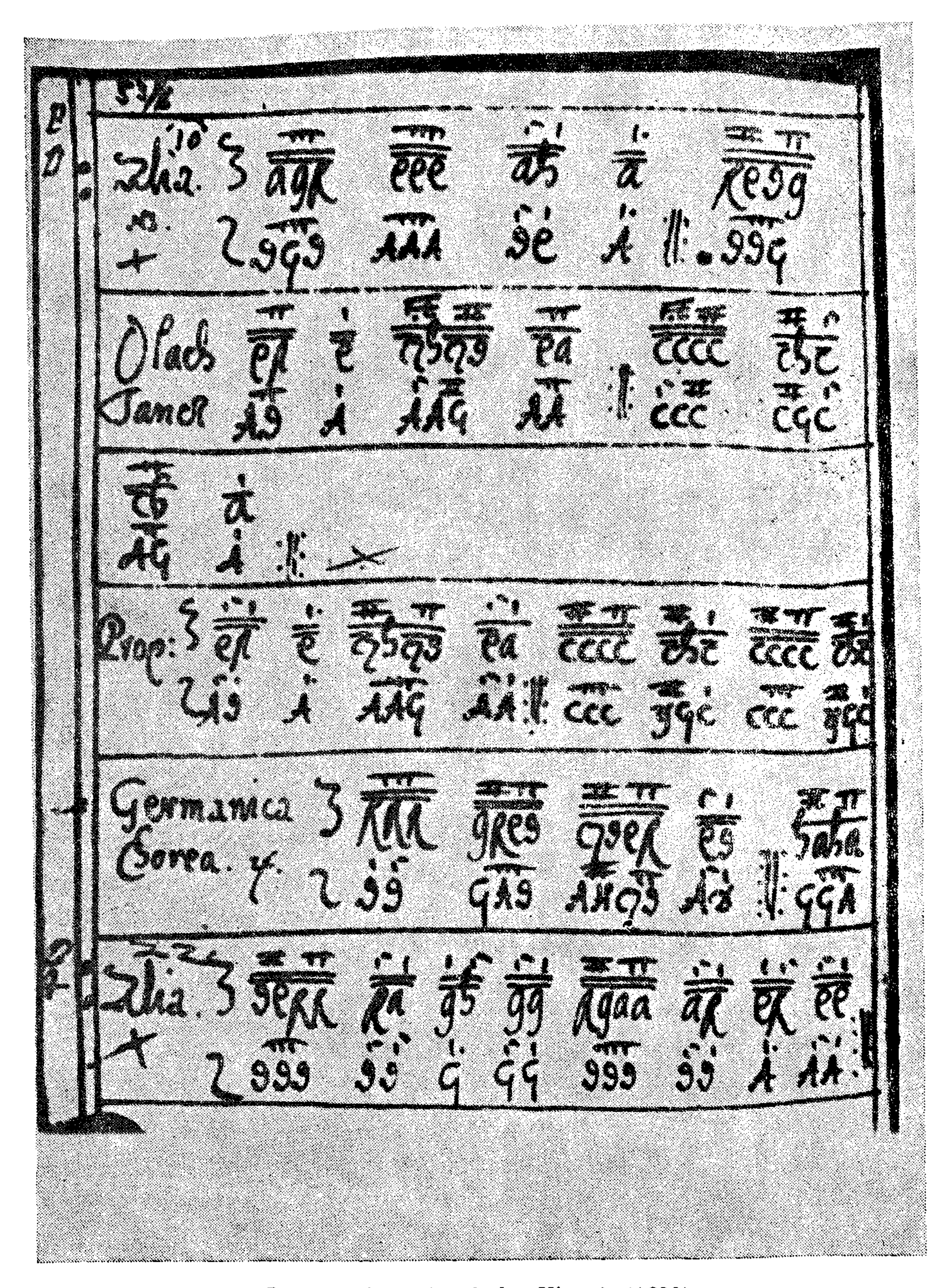
Deocamdată, se cunosc patru izvoare muzicale în care figurează dansuri româneşti. Spunem deocamdată, fiind convinşi că istoriografia noastră este departe de a fi răscolit sursele de epocă. Aceste izvoare sînt : *Codicele Căianu, Dansul* notat de P. Eszterhazy, *Codex Vietoris* şi *Baletul* menţionat deja al lui Daniel Speer. Trei au caracter de colecţii, de tabulaturi, însumînd piese muzicale şi melodii de dans, între care şi româneşti. *Codicele Căianu* cuprinde peste zece melodii de dans româneşti (olah) [1], *Codex Vietoris* două, iar *Musicalisch Turchischer Eulen-Spiegel,* al lui Speer, două balete valahe. În afara acestora, mai pot fi susceptibile de apartenenţă la tezaurul folclorului românesc un alt număr de melodii citate de către autori ca aparţinînd altor fonduri [2].

Codex Vietoris datează din jurul anului 1680 şi se datorează a doi muzicieni anonimi din Slovacia. Ca şi *Codicele Căianu, Codex Vietoris* apare ca o antologie de piese muzicale, între care multe dansuri notate în tabulatură de orgă.

---

[1] Negrea, M. Op. cit., p. 58.
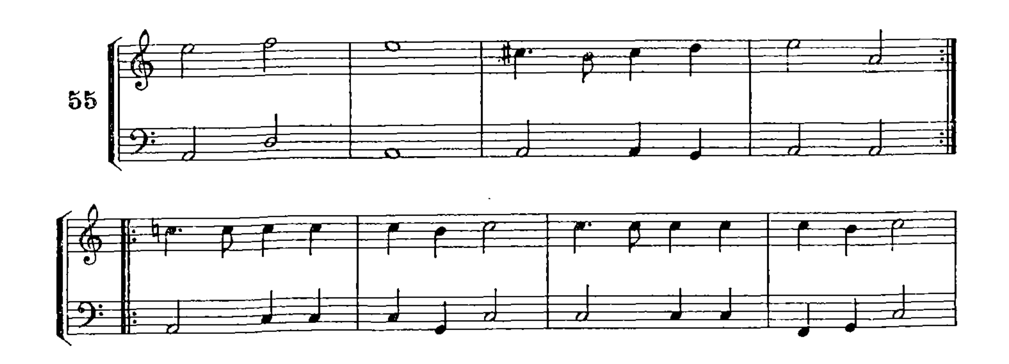
[2] Asupra dansurilor din *Codicele Căianu* şi din *Baletul* lui D. Speer vom insista în paginile următoare.



Dans românesc din *Codex Vietoris* (1680)

Nobilul maghiar Pál (Paul) Eszterhazy a fost un mare iubitor al dansului românesc. La adunarea din Pozsony (1647), împreună cu Rebeka Eszterhazy, a interpretat în prezenţa Împăratului Ferdinand al III-lea dansuri româneşti [1]. În poezia intitulată *Pallas şi Estera* (1656), P. Eszterhazy se referă în felul următor la dansurile polonez, valah şi maghiar: „Poloneza o cîntă căci domnii o cer [totdeauna], / Ca s-o danseze drăguţ, / Şi dulce să se privească. / Schimbă jocul şi cîntă un frumos dans valah / Împodobit, / Ca şi acesta cuminte să-l jucăm, / Ba chiar foarte plăcut. / De-acu poţi cînta şi dans maghiar, tu cimpoierule / Încă poţi sufla / Ca să danseze şi pătura de jos, / De-aici nimeni să nu plece" [2]. În sfîrşit, documentul muzical propriu-zis se află într-o partitură cu melodii notate de P. Eszterhazy, nedatat, unde figurează un dans românesc avînd exact aceeaşi configuraţie melodică pe care o vom vedea în dansul din *Codex Vietoris*. Singura deosebire, măsura cu 4/8 a dansului notat de P. Eszterhazy [3]. Dansul vădeşte asemănări cu melodia slovacă *Ya sem osamela od myleho vzdalena* [4].

Primul dans românesc (valah) din *Codex Vietoris* are o structură modală bazată pe un hexacord de sextă mică [5]. Ca formă, prezintă patru fraze melodice, A B B v C, prima şi ultima avînd un pronunţat caracter românesc. Frazele mediane poartă amprenta mişcării active şi prezintă o secvenţare a unui motiv care nu pare a fi de obîrşie folclorică [6].



[1] Negrea, M. Op. cit., p. 35 ; apud Birtalan Fabó. *A magyar nepdal zenei fejlödese.* Budapest, 1908, p. 35.
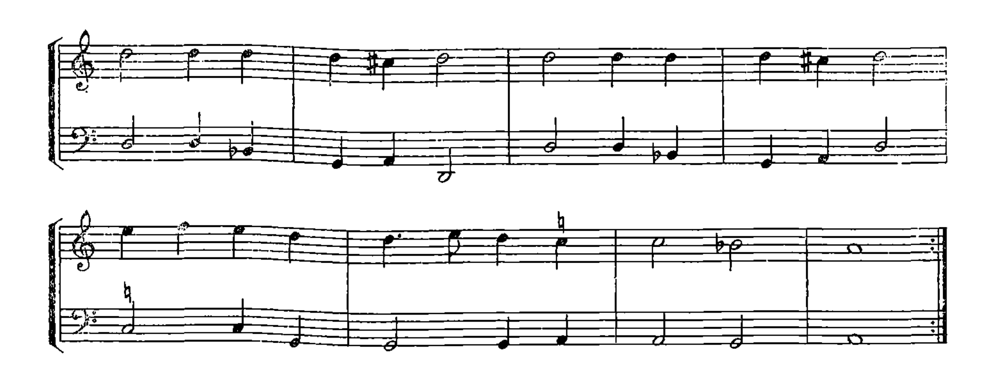
[2] Negrea, M. Op. cit., p. 34.

[3] Branişte, Valeriu, Dr. *Muzica la Români,* op. cit., p. 204.
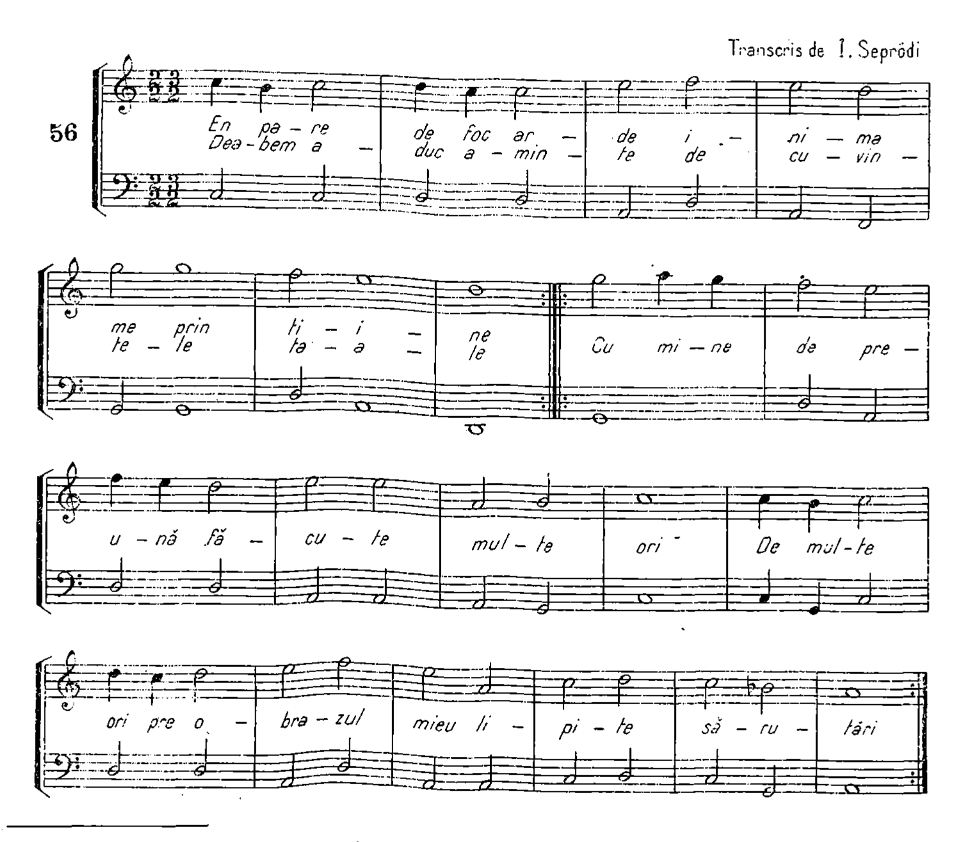
[4] Szabolcsi, B. *A Magyar Zene évszázadai.* Budapest, Zenemükiadó Vállalat, 1959, p. 332.

[5] Ghircoiaşiu, R. *Les mélodies roumaines du XVI-e — XVIII-e siècles.* In : *Musica Antiqua Europae Orientalis, Bydgoszcz,* op. cit., p. 438.

[6] După afirmaţia lui Szabolcsi Bence, acest dans valah a avut o largă circulaţie în rîndurile insurgenţilor conduşi de F. Rakoczi împotriva habsburgilor. Vezi : *A Magyar zene évszázadai,* op. cit., p. 333.



A doua melodie, *Cîntec românesc de dragoste,* este identic cu *Cantio de amore* din *Codex Petrovany,* datînd de la începutul secolului al XVIII-lea. În acest codex se păstrează doar textul, versiunea muzicală avînd-o în *Codex Vietoris*[1] :



[1] Posluşnicu, M. Gr. Op. cit., p. 379 ; cf. R. Ghircoiaşiu, op. cit., p. 439.

Se impune cadenţa frigică, identică celei din primul dans valah, şi trecerea modulantă din tonalitatea majoră în cea minoră.

Dansurile româneşti notate în secolul al XVII-lea permit cîteva concluzii referitoare la stil. După înfăţişare, sînt, la origine, dansuri păstoreşti şi haiduceşti. *Bătuta, Căluşarii, Voiniceasca, Banul Mărăcine* se vor impune atenţiei muzicienilor. Melodica dansurilor se restrînge într-un ambitus ce arareori depăşeşte cvinta. Constituţia melodică se polarizează în jurul unui motiv fundamental, care prezintă, de la dans la dans, unele similitudini. Se creionează formula variaţională ascendentă *sol-la-si*. Cît priveşte structura modală, se remarcă, adeseori, evidenţierea unor formule prepentatonice. Cu toate acestea, nu încape nici o îndoială că muzica dansurilor se înscrie într-o gîndire modală cu preferinţe pentru cadenţele dorică şi frigică. Frecvente sînt desfăşurările melodice ce atestă caracterul descendent modal al dansurilor. În notaţia de tabulatură se remarcă adeseori tendinţa încadrării melodiilor româneşti de dans în tiparele major-minorului apusean. Modurile muzicii populare româneşti, prin natura lor, afirmă următorul sistem general : a) majore : lidic — *Fa,* ionic — *Do,* mixolidic — *Sol ;* b) minore : doric — *re ;* eolic — *la,* frigic — *mi,* locric — *si ;* avînd caracteristici specifice decurgînd din dispunerea intervalelor constitutive [1]. Particularitatea acestor moduri apare atunci cînd permit formarea unor cadenţe specifice altor moduri, declanşînd un plurimodalism latent. Astfel, în lidic se realizează cadenţa mixolidică (mod de *fa* cu *mi bemol) ;* ionicul cu cadenţă dorică (mod de *do* cu finala *re) ;* doricul cu cadenţă frigică (mod de *re* cu centrul gravitaţional *mi) ;* ionicul cu cadenţă eolică sau frigică (mod de *do* cu *si bemol).*

Dansurile din tabulaturi poartă pecetea gustului şi culturii celor care le-au transcris. Fizionomia autentică a cîntecului folcloric nu se respectă, din care cauză nu se notează ornamentele, broderiile ce imprimă muzicii româneşti un farmec aparte. Se constată, de asemenea, absenţa intervalelor mărite şi micşorate, precum şi a modurilor cromatice. În acest context, este sigur că respectivii muzicieni au modificat tipul melodic auzit, sau l-au cunoscut deja modificat. Estomparea atributelor specifice nu a fost însă de natură să mutileze profilurile melodice ori să le desprindă de matca lor. Astfel, melodiile dansurilor româneşti de epocă, păstrate în notaţie apuseană, conţin elemente parţiale, dar definitorii pentru a-şi afirma originea şi apartenenţa. Datorăm enorm acelor muzicieni, atenţi observatori ai fenomenului muzical, care s-au îndreptat înspre miniaturile muzicale, înlesnindu-ne astfel cunoaşterea unor tipuri melodice româneşti şi, implicit, felul în care muzica românească populară s-a introdus în sfera muzicii profesioniste.

ION CĂIANU

Cărturarul umanist, de origine română, Ioan Căianu (Căian, Ianos Kajoni, Joannes Cajoni) s-a născut în anul 1629, în Leghea, judeţul Cluj. Părinţii săi au intrat în tagma acelora care s-au lăsat seduşi de oferta unui titlu nobiliar şi a

---

[1] Ghircoiaşiu, R. Op. cit., p. 448 ; cf. Mîrza, Tr. *Cadenţe modale finale în cîntecul popular românesc.* În : *Lucrări de muzicologie.* Cluj, Conservatorul „G. Dima", 1965, p. 123.

unui petec de pămînt, condiţionate de renunţarea la originea străbună în favoarea celei maghiare. Numele nobiliar se leagă de comuna Căianul Mic de pe Someş, unde s-a stabilit familia proaspătului nobil. I. Căianu are doi copii, Ioan şi Juditha. În legătură cu locul naşterii, au existat unele imprecizìuni, care nici azi nu sînt deplin elucidate, deşi, aşa cum au fost prezentate, par întrutotul logice. Totuşi, avînd numele Căianu, n-ar fi exclusă varianta naşterii în respectiva localitate. Cel în cauză, Ioan Căianu, pune comuna Leghea în legătură cu botezul său, unde arată că a văzut şi lumina zilei [1].

În schimb, nu pot exista dubii asupra originii sale, precizată în cîteva rînduri [2]. Astfel, în *Registrum* II, tom. II, Art. I al călugărilor franciscani din Cluj, se scrie : *„Anno 1648, die 17 Septembris in Contu (Coventu), Csikiensi ob oedem P. Mariano Religionis habitu amictus est pro Clerico Joannes Kájoni de Kis Kájon, annor circiter 18 natione Valachus ex parentibus Schismaticis, intacto nomine vocatus est constanter Joannes"* [3]. Pe placa de lemn a orgii de la Mănăstirea Şumuleul Ciucului era menţionat : *„Anno 1659 Die 25 Aug... 1661. Ioan Kajoni Valachus, 1664"* [4].

Reîntorcîndu-ne la biografia sa, în jurul anilor 1643—1644 a adoptat religia catolică, înlesnindu-şi accesul spre porţile şcolilor. Se crede că a studiat la Mănăşturul Clujului, Sebeşel, Şumuleul Ciucului. În 1648 se înrolează în ordinul călugărilor franciscani. Are astfel posibilitatea să-şi continue studiile la şcoala superioară din Trnovo (Slovacia), unde absolvă teologia şi filosofia. Tot aici, Căianu îşi formează o solidă instrucţie muzicală, învăţînd să cînte la instrumente. De bună seamă, instrumentul preferat a fost orga, faţă de care Căianu a simţit o deosebită atracţie, interesîndu-l ca interpret, creator şi constructor (instalator).

Întors de la studii, îl aflăm la Şumuleul Ciucului, unde desfăşoară o multiplă activitate, remarcîndu-se după retragerea tătarilor, care au distrus numeroase localităţi — restaurează el însuşi orga mănăstirii, aşa cum atestă placa menţionată, care poartă anii 1659—1661. Căianu participă activ şi la reclădirea unor mănăstiri. Pasionat pentru muzică, literatură, religie, desfăşoară o activitate susţinută pentru scrierea, întocmirea şi tipărirea de cărţi, acţiune care în 1669 este încununată de succes. Caracterul şi vasta sa cultură îl fac să cîştige tot mai multă preţuire şi recunoaştere, deschizîndu-i porţile unei cariere ecleziastice pe care nu o rîvnea, deoarece prefera liniştea chiliei, pentru a-şi putea dedica întreaga capacitate elaborării cărţilor şi creaţiilor muzicale. Totuşi, nu poate evita unele funcţii. În 1675 devine şeful Custodiei la Şumuleul Ciucului, important centru franciscan. Un an mai tîrziu este numit prelat — vicar, ceea ce însemna că era succesor la scaunul Episcopiei catolice a Transilvaniei. Vaticanul îl desemnează în această

---

[1] Negrea, M. Op. cit., p. 11 şi 14. Această teză o susţin şi mulţi cercetători maghiari, între care foarte serios se dovedeşte J. Seprödi. *A Kajoni-Codex Irodalom-s Zenetörteneti odálekai.* În : *Irodalmotörteneti Közlemenyek.* Budapest, 1909, nr. 1, p. 9 ; nr. 2, p. 285 ; nr. 3, p. 384.

[2] Mulţi istorici ai muzicii maghiare afirmă originea română a lui I. Căianu. A se vedea Haraszti, Emil. *La musique Hongroise,* op. cit., p. 51.

[3] Negrea, M. Op. cit., p. 9.

[4] Simonis, G. Op. cit., p. 5. Această afirmaţie o recunosc cercetătorii maghiari ; vezi Jenaki, Fr. *Kajoni Jànos énekes könyve ás forrásai Kolozsvár.* Magy. irodalomtörténeti Szeminárium 1914, nr. 3, p. 5 ; cf. Negrea, M. op. cit., p. 8.

funcţie în anul 1675, dar refuză. La Şumuleul Ciucului îl aflăm stareţ în 1681, aceeaşi poziţie avînd-o din 1687 la Lazărea. După cîteva zile de la preluarea noilor atribuţii, moare, la 25 aprilie 1687.

Dintre înfăptuirile lui Căianu, un loc de frunte îl are înfiinţarea tipografiei de la Şumuleul Ciucului, întîia carte ieşită de sub tiparniţele sale datînd din 1675, o carte de cîntece. Este uşor de imaginat ce a însemnat tipografia pentru Căianu, intelectual dornic să posede un mijloc eficient pentru răspîndirea culturii. Şi cînd scriem cuvîntul „cultură", avem în vedere preocupările multilaterale ale personalităţii sale, care a ştiut să strecoare sub straiele admise de ierarhia franciscană, doctă şi necruţătoare, idei largi, cuprinzînd domeniile : muzică, religie, istorie, literatură, botanică. Este demnă de remarcat stăruinţa cu care Căianu a urmărit ridicarea culturală a poporului. În fond, aproape toate tipăriturile sale au ca destinatar păturile de jos. În mod deosebit se axează pe această linie cărţile de cîntece, calendarele, colecţiile de poezii. Neobosita sa muncă de cărturar apare edificatoare din catalogul lucrărilor alcătuit de biograful Seprődi Ianos [1].

Colecţia de poezii latine şi maghiare cuprinde imnuri, „comico-tragedia" şi *Cantiones Balassae*. La pag. 43, se descrie notaţia germană a luthului datorată lui Konrad Paumani (1410). Faptul este foarte interesant, lăsînd să se înţeleagă că Ioan Căianu a cunoscut şi acest instrument. Numai un singur imn are notaţie muzicală : *O puer dilectissime*. Se poate trage concluzia că imnurile nu au transcrierea notelor, deoarece se cîntau pe melodii foarte cunoscute.

Titlurile care urmează reprezintă în întregime lucrări muzicale :

Cantus Catholici-Cantionale, 1650.

Organo Missale, 1667, însumează diferite cîntece religioase.

Sacri Concentus, 1669, cuprinde cîntări de diferiţi autori, inclusiv Ludovico Viadana.

Antiphonae De Sanctis Ordinis Minorum..., 1670. Autorul Ioan Căianu e prezentat *„Organistae et organifabri..."*.

Antiphonarium Romanum, o antologie în care a scris şi Căianu cîteva cîntece.

---

[1] Seprődi, I. Op. cit. ; cf. Simonis, G. Op. cit., p. 6—11 şi Negrea, M. Op. cit., p. 18—20. Iată lista tipăriturilor nemuzicale :

ABC-dar secuiesc în modul vechi, 1673.

Casa de aur, probabil 1676, conţinînd cîntece (versuri) şi rugăciuni.

Hortulus Devotionis, manuscris, 1667, calendar catolic cu rugăciuni. În prefaţă se scrie, între altele : *„Per me Fratrem Joannem Kaioni, de Küs-Kaion, Ord, frm. minor. Ac opsex. Valachum e in Monasterio Csikien Organistam"*. Această mărturie întăreşte afirmaţia privind originea sa românească. Totodată se precizează că îndeplinea funcţia de organist.

Calendarium — festorum Sanctorum ordinnis Minorum, 1678.

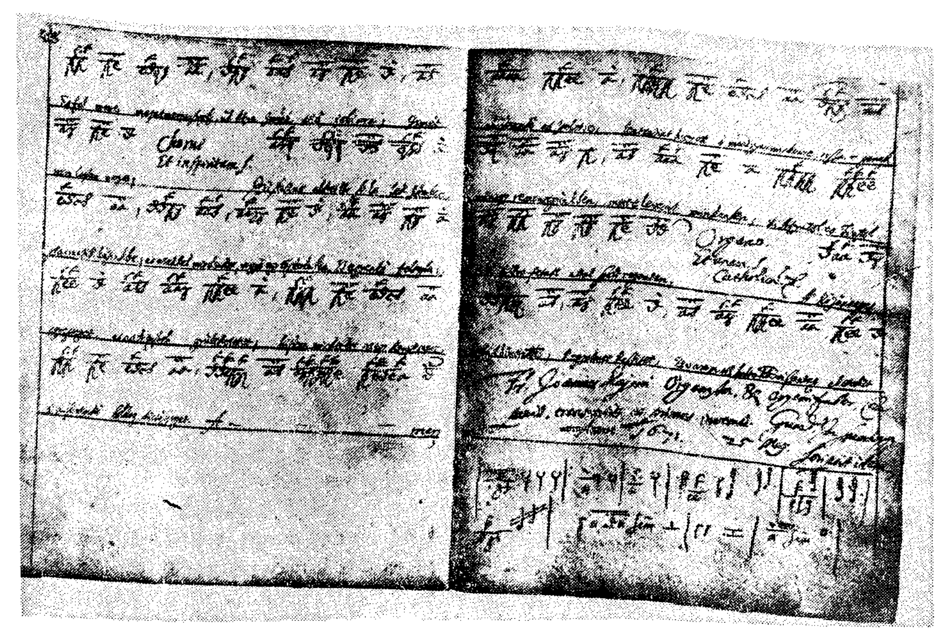
Un alt *Calendar* se află legat împreună cu un volum de *Missale* — Paris, 1515.

Marele Herbar.

Ortus Sanitatis — un alt herbar.

Istoria Custodiei de la 1650—1684 — manuscris.

Cuvîntări religioase — manuscris.



Pagină din *Organo Missale* de I. Căianu

Cantionale Catholicum, 1676, conţine 2 cîntece, laude şi litanii pentru procesiuni şi solemnităţi din tot cursul anului. A fost cel mai răspîndit volum al lui Căianu, reeditat în 1681, 1685, 1719, 1805. Căianu face şi o operă teoretică atunci cînd dă îndrumări asupra intervalelor, scărilor muzicale *(cantus durus şi cantus molem),* semnelor de alteraţie.

Carte de cîntări rituale latine, 1681, în care numai o parte (55 de pagini) atestă scrisul lui Căianu.

Se presupune că a mai existat un *Himnarium* — colecţie de imnuri pierdută. Din 1680 a mai fost păstrat un fragment dintr-o antologie muzicală.

Cea mai impresionantă lucrare a lui Căianu, alături de *Cantionale Catholicum,* dar depăşind-o mult ca valoare, rămîne *Codicele.* Prin conţinut, *Codicele Căianu* este o antologie de piese muzicale transcrise pentru orgă, avînd un istoric aparte. Judecînd după caracterul scrisului şi însemnările care apar pe diferite pagini, rezultă o dublă paternitate. Căianu a preluat un volum de peste două sute de pagini de la Matei din Şeredei (Mátyás Seregély) [1], care a început să-l întocmească în 1632 la Mănăstirea Hăghig. Îl continuă la Alba-Iulia şi Mănăşturul Clujului pînă în 1642. De menţionat că în *Codice* există şi cîteva piese scrise de Tasnadi Balint. Matei din Şeredei nu scrie pagină cu pagină, la rînd ; unele pagini rămîn goale (după ce criterii ?), iar altele incomplete. Ioan Căianu

---

1 Mocanu, Vasile. *Ioan Căian.* Exemplar dactilografiat, Cluj. 1927. V. Mocanu susţine originea română a acestui autor al *Codicelui.* Dacă într-adevăr acest lucru va fi demonstrat va trebui repusă în lumină personalitatea şi activitatea lui Matei din Şeredei.

preia volumul, şi din anul 1652 continuă să noteze piese muzicale timp de nouăsprezece ani, pînă în 1671, intercalîndu-le în spaţiile rămase disponibile. Bilanţul celor două caractere grafice dă cîştig de cauză lui Căianu, căruia îi aparţin aproape două treimi din materialul muzical. În acest fel, antologia poate fi atribuită muzicianului român, fără să se omită însă aportul celui care a iniţiat-o, Matei din Şeredei [1].

Claritatea notaţiei atestă siguranţă, ceea ce lasă să se întrevadă că Ioan Căianu nu era un diletant. Notaţia folosită e tipică pentru tabulatura de orgă, sunetele fiind reprezentate prin litere, iar ritmul prin linii [2]. Căianu posedă ireproşabil tehnica notaţiei muzicale, înlesnind transcrierea şi eliminînd totodată posibilitatea interpretărilor diverse. La fel ca şi în alte partituri ale vremii sale, Căianu nu a folosit indicaţia de tempo, lăsînd-o la latitudinea interpretului.

După cum am mai arătat, în *Codice* avem trei categorii de piese : transcrieri corale, piese instrumentale şi dansuri. Factura sub care ni se transmit este poate prea lapidară, două voci extreme, discantul şi basul. Lipsesc vocile interioare în multe piese, exceptînd transcrierile corale. Întotdeauna melodia va fi în registrul înalt, în timp ce suportul armonic, basul, punctează notele fundamentale. Deşi Căianu era organist, factura instrumentală neîncărcată, pe alocuri schematică, pare să însemne că piesele sînt destinate executării la clavecin. Fantezia interpretului era menită să completeze înveşmîntarea armonică, umplînd spaţiul neocupat dintre vocile extreme. Un alt factor caracteristic se referă la conciziunea pieselor, care se epuizează în circa 16 măsuri. Excepţia o constituie piesele alcătuite din două secţiuni, unde se dublează numărul măsurilor. Cifra 16 este fluctuantă, admiţînd mici diferenţe inferioare. Dat fiind acest laconism, se poate vorbi despre absenţa dezvoltării tematice. Totul apare enunţat. Stilul lapidar pare să-l situeze pe Căianu la periferia culturii componistice.

Afirmaţii categorice în această direcţie sînt riscante. Necunoscînd cu adevărat mobilul real al scrierilor muzicale datorate lui I. Căianu, nu se pot emite decît păreri relative. N-ar fi exclus ca laconismul pieselor transcrise să se datoreze ideii consemnării unor repere generale melodice şi armonice pe care să se grefeze intuiţia muzicală a interpreţilor, care puteau fi : clavecinişti, organişti sau chiar instrumentişti ai unei formaţii.
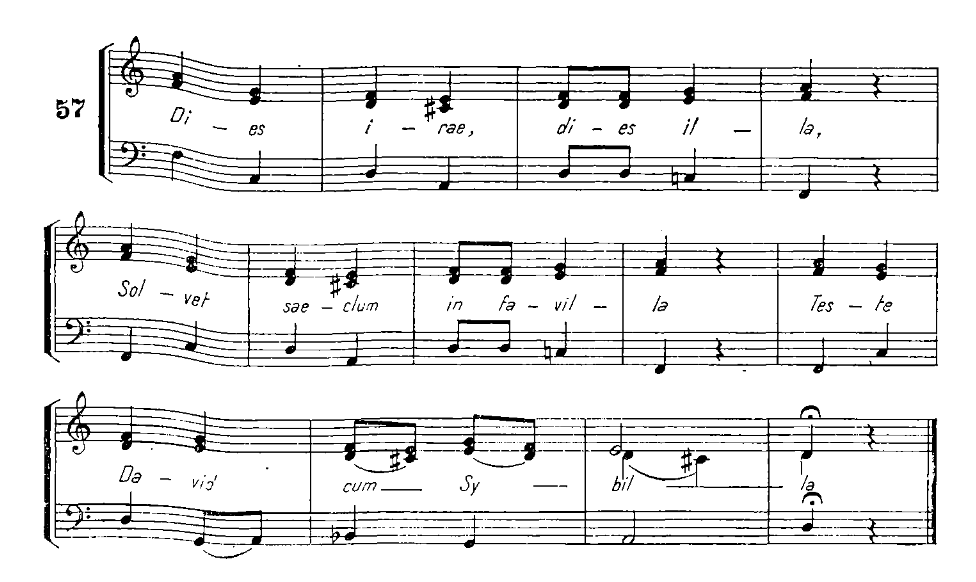
În orice caz, meritele apar de netăgăduit. În acel stadiu al evoluţiei muzicii pe teritoriul ţării noastre, era foarte important să se realizeze mai întîi fixarea imaginii muzicale, adică a melodiilor ; numai pe urmă, după depăşirea acestui stadiu, fiind posibilă escaladarea libertăţii de mişcare, tratarea variaţională a idioamelor tematice.

Transcrierea motetelor, misselor, imnurilor urmăreşte conservarea strictă a modelului de la care s-a pornit. În unele piese, sonorităţile sînt încărcate, comportînd pînă la opt voci, ca în cazul piesei de H. Schütz, sau, dimpotrivă, reduse la două voci, ca în *Stabat Mater* după L. Viadana. Lărgind cadrul referirilor asupra operei lui Căianu, vom putea consemna un simţ armonic nepretenţios, corect, ca în *Dies irae* din *Organo Missale* (1667) :
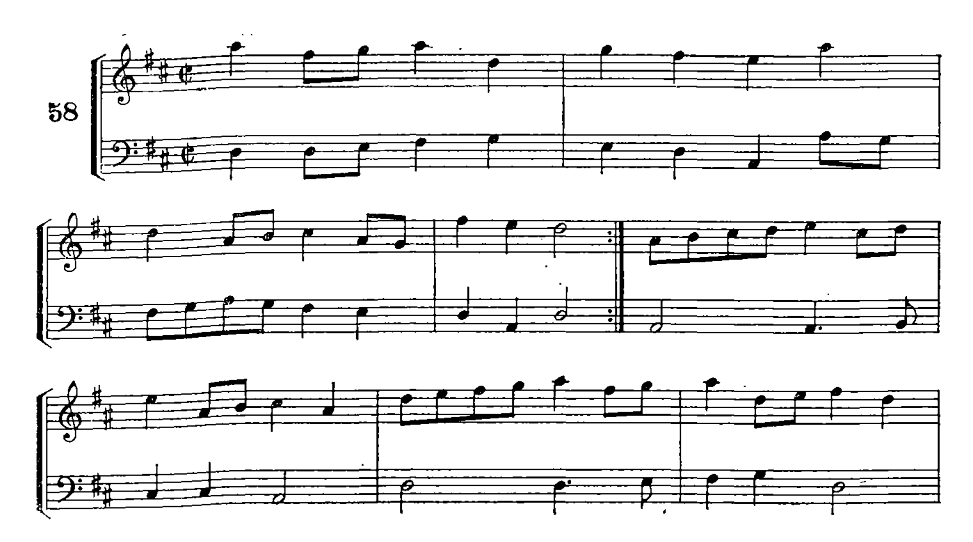
---

[1] În această privinţă, vezi Simonis, G. Op. cit., p. 13—15, care se ocupă de aspectul grafic al contribuţiilor, şi Negrea, M. Op. cit., p. 21—22.
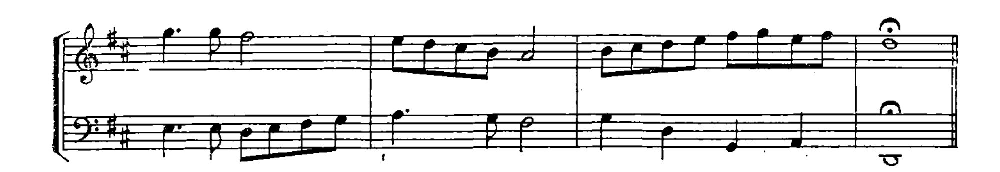
[2] Negrea, M. op. cit., p. 25—29, descrie notaţia folosită de Căianu.



S-ar greşi dacă în imnuri, cantionale nu i s-ar recunoaşte lui Căianu o respiraţie mai largă. Probabil că nu s-a simţit constrîns să respecte modelele acreditate. În *Kyrie eleison* din *Organo Missale* melodia se desfăşoară într-o cursivitate generoasă.

Piesele instrumentale pure au aceeaşi sobrietate în desfăşurare ca şi piesele ce descind din partituri corale. Stilul omofon are vigoare şi aici, afirmînd etapa nouă în care se află autorul. În unele pagini instrumentale şi în dansuri se creionează o desfăşurare mai independentă a vocilor, într-un stil contrapunctic neanchilozat. *Baletul englez* din *Codex* pare grăitor :





Moştenirea lui Căianu transmisă în colecţii reprezintă o adevărată galerie a muzicii vremii sale. De aceea, pare curios slabul interes acordat pînă în prezent cercetării operei sale muzicale. Va trebui să se acrediteze ideea că Ioan Căianu nu este numai muzicianul care ne-a lăsat melodii româneşti, ci un adevărat muzician colecţionar, a cărui contribuţie la înţelegerea fenomenului muzical transilvănean se cuvine reconsiderată. Frontul creaţiei poate permite descoperirea unor zone nebănuite, care să releve personalitatea sa, ori noi aspecte ale stilului. Deocamdată, un prim aspect, care va fi demonstrat mai tîrziu, se referă la înrudirea melodică dintre unele formule ale jocurilor româneşti şi temele unor piese cu text religios.

Nu sîntem de părere că cel mai mare merit al muzicianului Căianu constă în transcrierea dansurlior româneşti, dar recunoaştem că prin intermediul lor avem la dispoziţie mărturii de nepreţuit ale artei noastre sonore. Curios este cum de a îndrăznit Căianu să însăileze într-un *Codex* melodii populare. Gestul său, profund patriotic, a fost posibil pentru că antologia respectivă nu se bucura de circulaţie, avînd fizionomia unui manuscris cu însemnări personale. Căianu iubea melodiile populare ! Lucrarea neavînd un caracter oficial, autorul şi-a putut permite să introducă melodii preferate. După dispariţia sa, melodiile au devenit valori de circulaţie, preţul crescîndu-le o dată cu scurgerea timpului. În ipoteza că manuscrisul era cunoscut confraţilor din mănăstire, gestul lui Căianu capătă semnificaţii considerabile. Numai prestigul lui Căianu şi curajul declarării originii „valahe“ l-a scutit de neplăcerile care i-ar fi putut fi cauzate de acest act de nesupunere şi neloialitate.

Faptul că I. Căianu şi-a păstrat nealterată dragostea pentru melodiile populare favorizează ideea că orizontul muzical nu era alterat, că rafinamentul nu i-a tocit sensibilitatea nativă. Trăind în mijlocul vieţii săteşti, Căianu a cunoscut frămîntările sociale şi suferinţele poporului, ca şi creaţia artistică, de care se simţea apropiat. I. Căianu nu a fost un muzician citadin, ci unul rural. Această particularitate i-a asigurat păstrarea crezului în forţa muzicii folclorice, pe care a ridicat-o pe treptele creaţiei, alăturînd-o unor pagini de notorietate europeană.

I. Căianu a indicat unele melodii drept româneşti, altele ungureşti. Multe nu poartă o precizare sau o indicaţie neechivocă. Muzicianul a generalizat produsul folcloric al populaţiei aflate într-un complex proces de interferenţă. Orice încercare de a-l îndepărta pe I. Căianu de un strat folcloric nu are şanse de izbîndă, pentru că întruchipează personificarea medievală a sintezei confluenţei de valori şi stiluri folclorice specifice Transilvaniei. Conştienţi de acest adevăr, ne vom opri asupra melodiilor româneşti [1].

[1] Compozitorul Doru Popovici a valorificat cu succes melodii transcrise de Căianu în suita *Codex Caioni* pentru orchestră de coarde şi timpani, op. 33, nr. 2 (1968) : *Prae-*



Cîntecul Voievodesei Lupu din *Codicele Căianu*

Cîntecul Voievodesei Lupu s-a păstrat în tabulatură ca o piesă instrumentală. Lipsindu-i cuvintele, nu i se poate desluşi sensul în detalii. Totuşi, fiind legat de figura soţiei Domnitorului moldovean, evocată de I. Neculce şi G. Krauss în scrierile lor istorice, se poate deduce că se integrează în categoria genurilor baladei nuvelistice [1]. Probabil că în cîntec s-a surprins momentul cînd Doamna Voievodului Vasile Lupu, despre care se spune că era de o rară frumuseţe, a fost prinsă la Suceava de oştile lui Gheorghe Ştefan, rivalul soţului ei, şi apoi ale lui Timuş Hmelniţki, care, deşi îi era ginere, a încercat s-o umilească. Suferinţa Voievodesei Lupu după detronarea soţului a avut răsunet în Moldova şi Transilvania, ba chiar şi dincolo de graniţe, devenind sursă de inspiraţie artistică [2]. Astfel, *Cîntecul Voievodesei Lupu* din colecţia Căianu prezintă o melodie nemijlocit legată de un eveniment istoric. În felul ei, piesa din *Codex* poate fi atribuită programatismului instrumental.

Melodia *Cîntecului Voievodesei Lupu* constituie un admirabil model de cantabilitate sobră, desfăşurată într-o atmosferă gravă. Nu-i lipsesc nici atribute
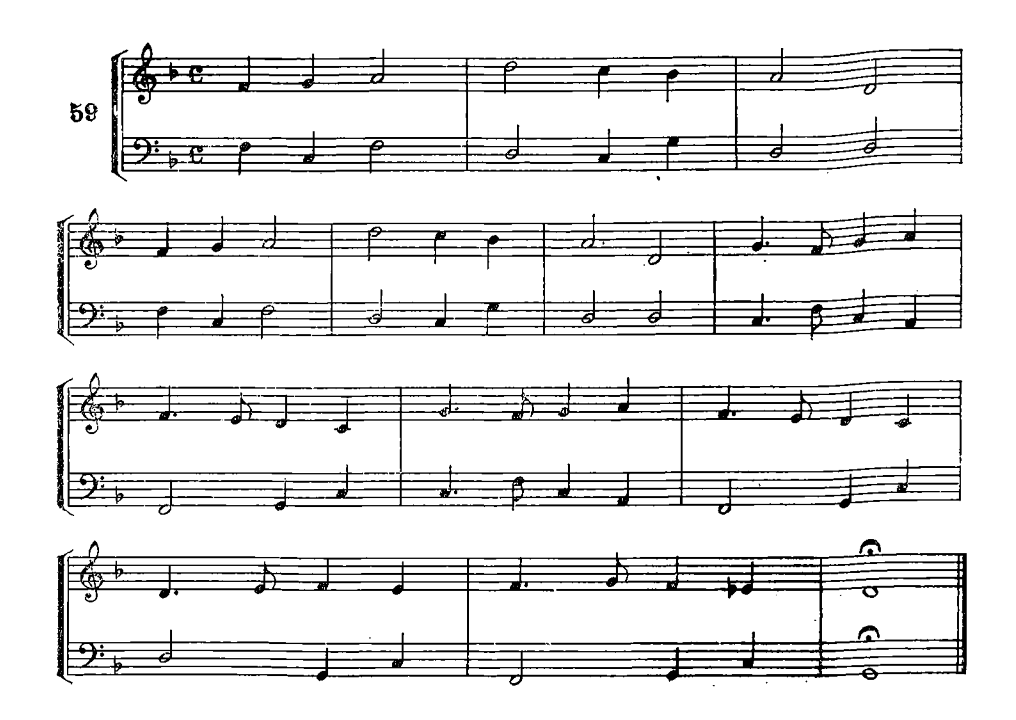
---

ludium, Elegie, Dans zglobiu, Cîntecul Voievodesei Lupu, Joc de copii, Pastorală şi *Dans valah.*

1 Ghircoiaşiu, R. *Contribuţii la istoria muzicii româneşti,* op. cit., p. 150.

2 Negrea, M., în op. cit., p. 47—48, se referă la legătura dintre evenimentele istorice şi posibila lor reflectare în *Cîntecul Voievodesei Lupu.*

expresive specifice coralului. Partea a doua şi îndeosebi cadenţa frigică finală, amendată de alterarea descendentă a penultimei note[1], conferă o amprentă specific românească :



Arhitectonica sa apare astfel :

Frază	A	B	C
Motiv	a a	b b	c c
Măsuri	3+3	2+2	1+1+1 nota finală
Tonalitate	*Fa (re)*	*Do*	*re* 13 măsuri
Procedeu componistic	repetare	repetare	progresie

O structură variaţională ingenioasă, de factură populară, avem în *Dansul lui Lazăr Apor*, în *sol* major, alcătuit din două fraze simetrice de cîte patru măsuri. Se remarcă o tehnică componistică unică în felul ei. Fiecare frază are cîte două elemente melodice, care la rîndul lor se cristalizează prin alăturarea a

[1] Ghircoiaşiu, R. *Les mélodies roumaines du XVI-e — XVIII-e siècles*, op cit., p. 437.

două motive. Astfel că elementul melodic din fiecare măsură capătă un rol autonom, revenind ulterior pentru a recombina profilul tematic al dansului :

60
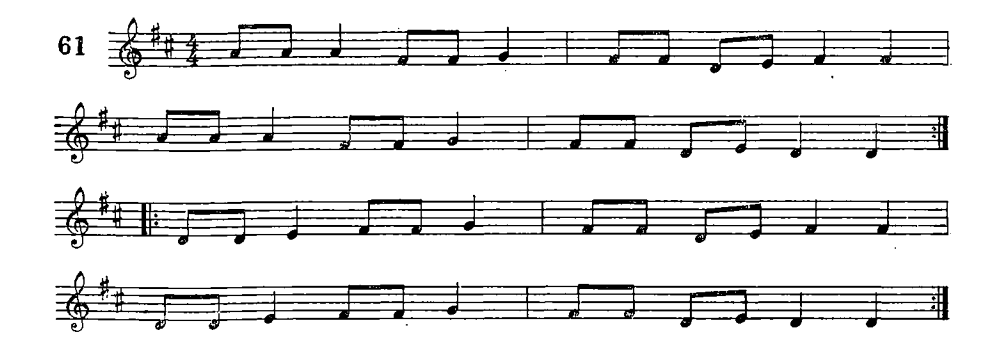
A B

a b a c d b a_v c_v

(în fond b_v)
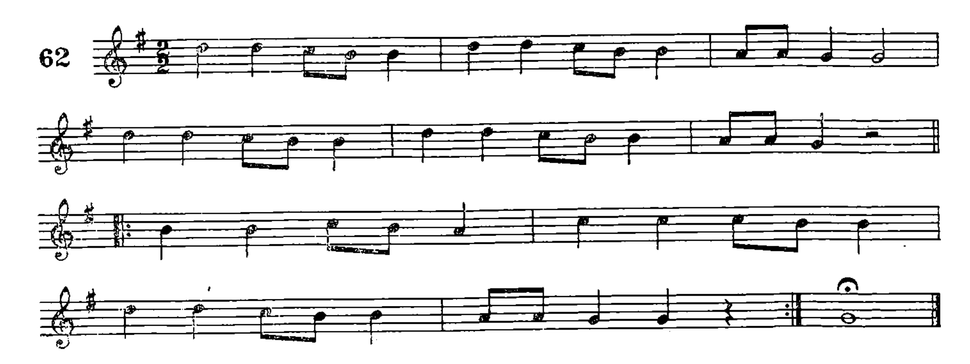
Dansul în șase aduce o melodie sprințară, avînd o formulă ritmică de bază ce polarizează desfășurarea melodică, imprimînd simetrie :

61



Organizarea întregului arc constructiv se axează în cele două fraze a cîte patru măsuri (care se repetă) pe alternarea măsurilor cu motive variabile şi cu motive fixe sau repetate, fiecărei măsuri corespunzîndu-i, şi de data aceasta, o formulă motivică: a b a b_v c b c b_v. Rolul elementului b, fie şi b variat, poate fi asemuit cu cel al refrenului, avînd rostul de a asigura organicitatea. Din punct de vedere tonal, totul se desfăşoară în *re* major, cu particularitatea că semicadenţele măsurilor doi şi şase se realizează pe treapta a treia.

Elemente de dezvoltare tematică găsim în *Dans valah* — *sol* major:
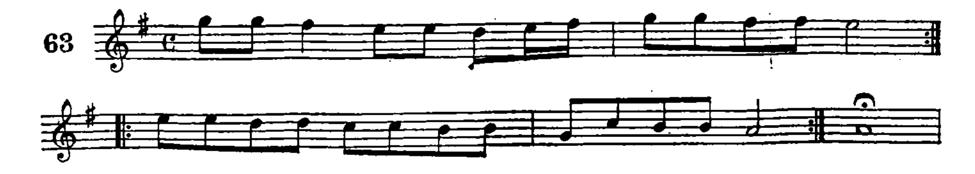


Gruparea măsurilor nu mai este binară, ci ternară, în prima frază, care se repetă, cu o mică eliziune, în final. Particularitatea muzicii populare intervine şi mai departe, cînd desfăşurarea melodiei se face după principiul binar, în dezvoltare şi repriză, adăugîndu-se acesteia o măsură finală, tonică, restabilind oarecum cadrul ternar iniţial. În acest fel schema dansului apare astfel:
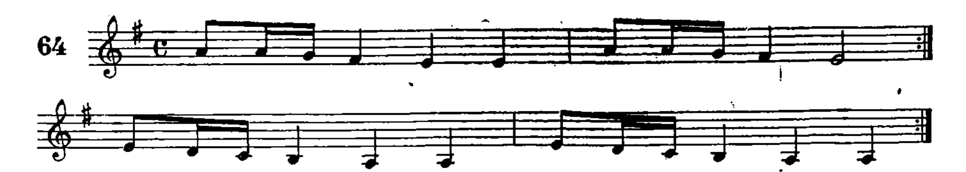
	A	B	A
măsuri	3+3	2	2+1
	a a b a a b_v	c c_v	a b_v

Un număr de şase melodii româneşti din *Codicele Căianu* au un pronunţat caracter de joc, datorită spontaneităţii şi laconismului expresiei. În mod invariabil revine schema de patru măsuri, două cîte două, găzduind motive incisive, tratate variaţional, secvenţional.
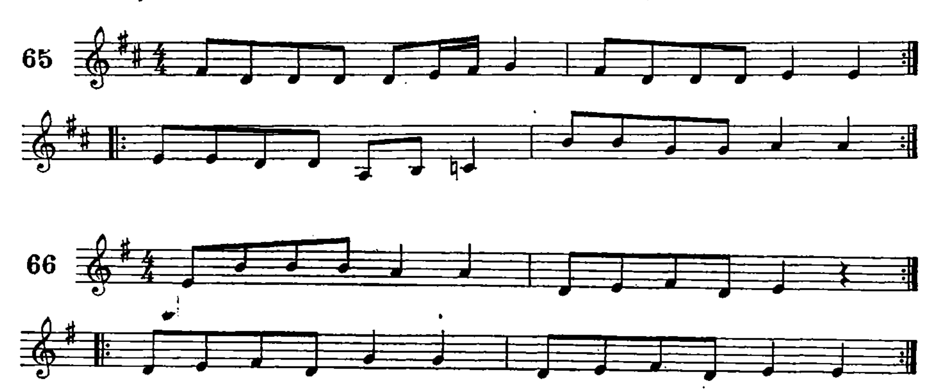
O formulă melodică descendentă, care porneşte din tonalitatea *sol* major, terminînd cu o cadenţă pe treapta a doua, întîlnim în *Dans*:
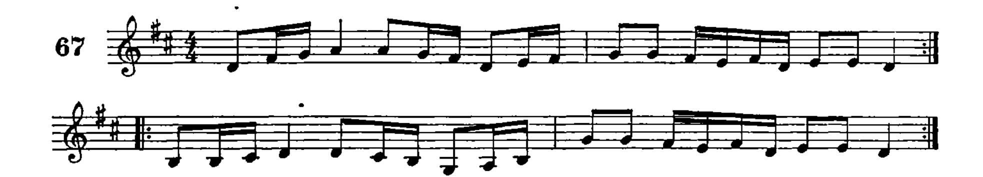


Aceeaşi cadenţă o constatăm într-un alt *Dans,* al cărui centru tonal este *mi* :
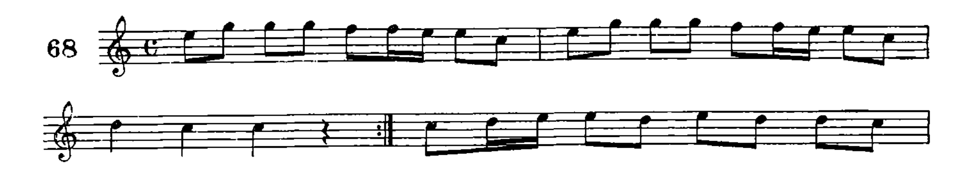


Cadenţă dorică are *Dansul lui Mikes Koloman* şi *Dansul valah în doi* :



Tipul melodic de două fraze care se repetă se menţine şi în *Dans din Nires* (Nyiri). Formula cadenţială din ultima măsură, atît intervalic cît şi ritmic, este extrem de caracteristică pentru jocurile româneşti :
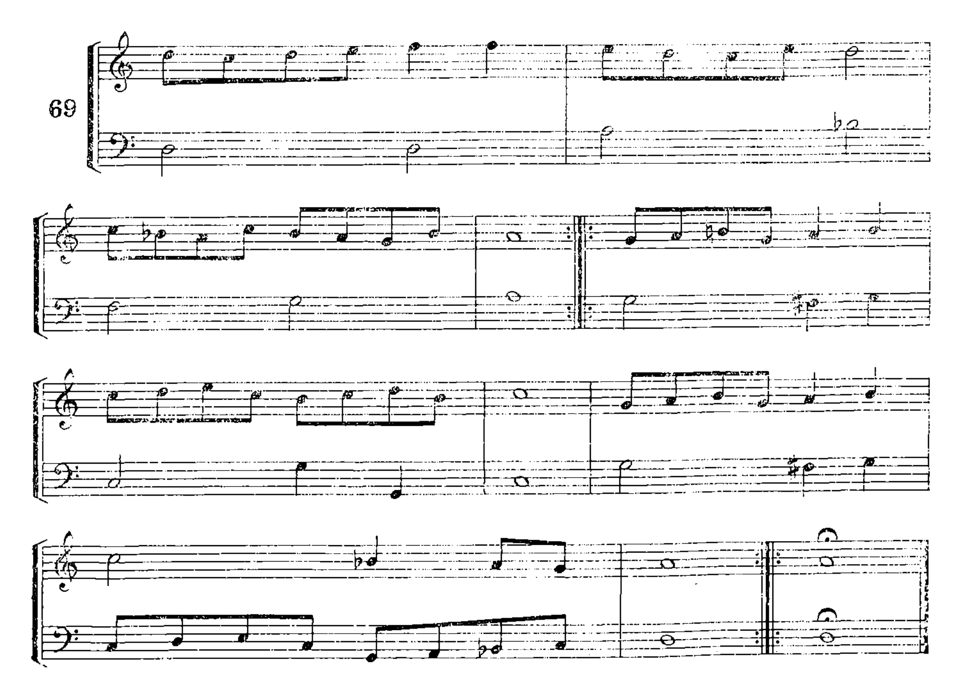


Dans ne relevă acelaşi principiu componistic din exemplele anterioare. Particularitatea acestei melodii de joc constă în fuziunea indestructibilă a motivelor, care se îngemănează într-un iureş continuu. Reţinem, de asemenea, cadenţa :
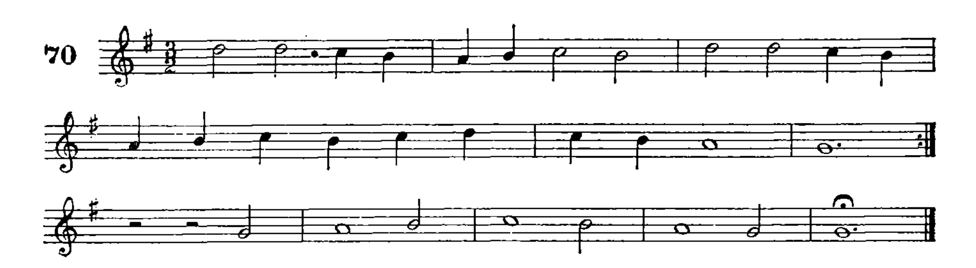




În *Codicele Căianu* se întîlnesc mai multe piese intitulate „*Choreea*". De altfel, le regăsim şi în alte tabulaturi. Nu deţinem secretul originii acestui termen, şi nu îndrăznim să-l căutăm. Dorim numai să alăturăm acest gen termenului folosit în folclorul românesc pentru unul dintre cele mai răspîndite jocuri : hora. Să fie oare hora ca noţiune un cuvînt străin, legat de *Choreea* ? În orice caz, piesele astfel numite în manuscrisul lui Căianu nu vădesc inflexiuni care să justifice înrudiri cu folclorul românesc. Avem ca singură excepţie *Choreea* de la pagina 103—103 b cu unele formule melodice de rezonanţă românească şi mai ales cadenţa frigică : [1]



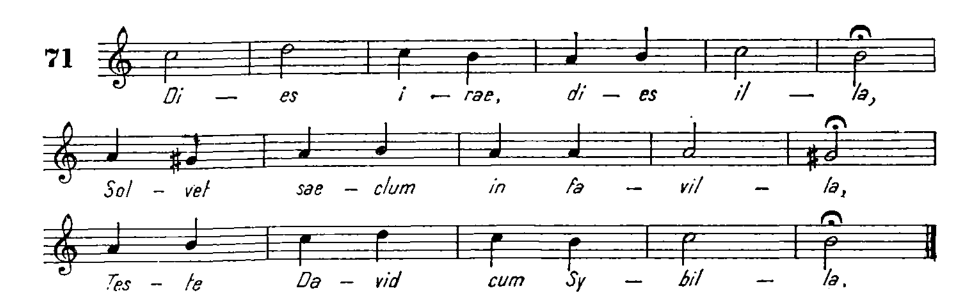
Atunci cînd ne propunem să descoperim elemente stilistice proprii muzicii populare în dansurile lui Căianu trebuie să fim edificaţi asupra naturii *Codicelui* şi stilului epocii, care nu favoriza pătrunderea unor formule considerate „vulgare". Căianu nu şi-a propus să facă o colecţie de melodii folclorice, ci a urmărit intro-

[1] Z. Kodàly consideră că această melodie aparţine tipului de dans românesc — *A magyar népzene*. Budapest, 1934, p. 46 ; cf. Ghircoiaşiu, R. Op. cit., p. 438.

ducerea dansurilor populare în repertoriul instrumental. Aşadar, Căianu purcede la stilizarea dansurilor pentru virginal. Astfel, se efectuează o transformare a funcţiei acestor melodii, care nu mai însoţesc mişcarea coregrafică, ci devin prilej de desfătare artistică, în versiune stilizată. *Dansul cu lopăţica* apare tipic pentru această categorie. M. Negrea, în valorosul său studiu asupra muzicii lui Căianu [1], se referă la asemănarea acestui dans cu gagliarda italiană a secolului al XVI-lea, lucru perfect adevărat. Este posibil ca, pornind de la un model popular, Căianu să-l fi stilizat, avînd în vedere un dans de curte, de epocă :



O atentă analiză melodică a acestui dans cu denumire de rezonanţă folclorică surprinde formule melodice provenind din aceeaşi sursă. Însuşi începutul are o frapantă asemănare cu *Dans valah,* ca de altfel şi formula melodică descendentă cadenţială din prima frază (ex. 62). Mai curioasă apare asemănarea parţială a melodiei *Dansului cu lopăţica* cu *Dies irae* din acelaşi *Codex* :

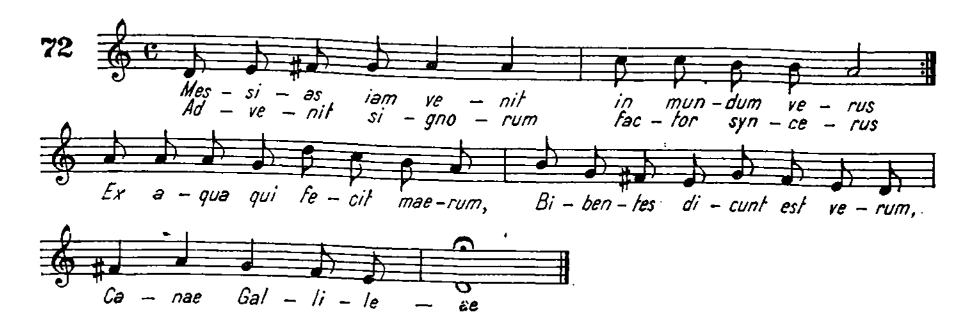


Această apropiere dă naştere la explicaţii diferite : a) coincidenţă întîmplătoare ; b) Căianu porneşte de la *Dies irae* la *Dansul cu lopăţica* ; c) Căianu creează melodia *Dies irae* sub influenţa melodiei dansului. A treia explicaţie apare mai plauzibilă. A doua pare puţin probabilă, deoarece ar fi putut însemna în ochii franciscanilor persiflarea unei melodii sacre. Oricum, este evidentă interferenţa dintre melodia laică a dansului şi cea cultică.

Căianu ne mai pune la dispoziţie o melodie de colindă, avînd variante care au ajuns pînă în zilele noastre. Aşa cum o transcrie el nu mai circulă, dar metrul, gama şi conţinutul s-au perpetuat. *Cantio jucunda de nuptis Canae*

[1] Negrea, M. Op. cit., p. 54.

Gallilae pare a fi una dintre melodiile de circulaţie ale epocii medievale, începînd cu secolul al XIII-lea :[1]



Un alt aspect legat de melodiile Căianu se referă la osmoza dintre intonaţiile de origine diferită. Procesul apare atît de organic, încît cu greu se poate distinge cota parte a unui anumit strat folcloric. Devine în acest context posibilă penetraţia formulelor româneşti în cîntecele şi dansurile maghiare sau slovace. Direcţia procesului descris poate fi şi inversă. Într-un asemenea cadru, se pot regăsi combinaţii tematice în cele mai variate ipostaze implantate în melodii aparţinînd diferitelor genuri. Datorită originii române a lui I. Căianu, înclinăm să credem că ataşamentul, dragostea sa pentru muzica poporului său a fost mai puternică, răbufnind, conştient sau nu, în creaţie. Într-un alt plan, Căianu, ca orice compozitor, şi-a făurit stilul printr-un număr de formule stereotipe care intervin frecvent. Astfel, formula melodică cadenţială finală a piesei *Dans (Azer ágyad czak)* este absolut identică cu Dans în şase (ex. 61). Un alt exemplu se referă tot la formula cadenţială. *Dansul Ştefan Apor* din *Codex* prezintă acelaşi desen în încheiere ca şi *Dans valah* (ex. 62).

Ioan Căianu, prin activitatea depusă în domeniul muzicii, prin creaţiile şi transcrierile efectuate, a adus o contribuţie esenţială în cunoaşterea muzicii epocii sale de către generaţiile următoare. Datorită pieselor româneşti, I. Căianu se impune drept primul compozitor care se îndreaptă spre melodia populară, sesizîndu-i virtuţile artistice şi potenţialul demn de a fi ridicat pe coordonatele artei profesioniste. Datorită acestui sobru muzician, istoria muzicii româneşti are un marcant sprijin în definirea originalităţii şi afirmării.

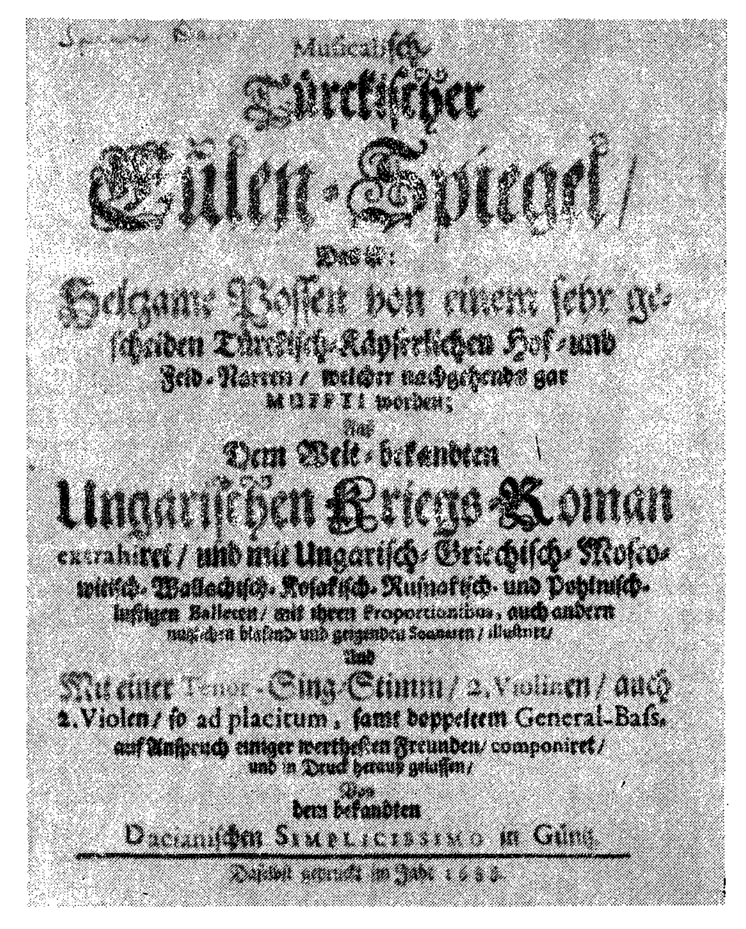
DANIEL SPEER — „JOCO SERIORUM"

Interesul pentru comoara folclorică nu se limitează la I. Căianu. Daniel Speer, muzician german, îşi demonstrează curiozitatea şi interesul pentru muzica ţărilor estului european, inclusiv a României, în baletul *Musicalisch Turchischer*

---

[1] Negrea, M. op. cit., p. 44.

Eulen-Spiegel ([Istorie] muzicală turcească Til Buhoglindă) [1]. Dintr-o vreme cînd muzica instrumentală face primii paşi spre cristalizarea formelor sale, baletul lui Daniel Speer atestă orientarea către melosul popular, nu atît în virtutea


Musicalisch
Türckischer
Eülen-Spiegel/
Das ist:
Selzame Possen von einem sehr gescheiden Türckisch-Käyserlichen Hof- und Feld-Narren/ welcher nachgehends gar MUFFTI worden;
Aus
Dem Welt-bekandten
Ungarischen Kriegs-Roman
extrahiret/ und mit Ungarisch- Griechisch- Moscowitisch- Wallachisch- Kosakisch- Rusnakisch- und Pohlnisch- lustigen Balleten/ mit ihren Proportionibus, auch andern
Und
Mit einer Tenor-Sing-Stimm/ 2. Violinen/ auch 2. Violen/ so ad placitum, samt doppeltem General-Bass.
auf Ansprüch einiger werthesten Freunden/ componiret/ und in Druck heraus gelassen/
Von
dem bekandten
Dacianischen SIMPLICISSIMO in Güns.

Coperta baletului *Musicalisch Türchischer Eulen-Spiegel* de Daniel Speer, 1688 (Bibl. Congresului — Washington)

---

[1] Dăm bibliografia românească asupra acestei lucrări: Breazul, G. *Muzica românească.* În: *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. I, ed. îngrijită şi prefaţată de V. Tomescu. Bucureşti, Ed. muzicală, 1966, p. 96; Ghircoiaşiu, R. *Contribuţii la istoria muzicii româneşti,* p. 190; Ghircoiaşiu, R. *Les mélodies roumaines du XVIe — XVIIIe siècles;* Cosma, V. *Documente şi lucrări muzicale din pragul veacului al XVIII-lea,* p. 70—71; Cosma, O. *Joco seriorum.* În: *Muzica,* nr. 2, 1971, p. 14—20. De personalitatea şi activitatea lui D. Speer s-a ocupat H. J. Moser îndeosebi în *Daniel Speer als Dichter und Musiker.* În: *Musik in Zeit und Raum,* Verlag Merseburger, Berlin, 1960.

unor principii estetice, cît pentru a face cunoscute dansurile popoarelor dintr-o zonă muzicală geografică prea puţin cunoscută. Autorul baletului *Musicalisch Turchischer Eulen-Spiegel*[1], semnează *Dacianischer* (Dac — n.n.) *Simplicissimo* pe copertă, în timp ce la sfîrşitul prefeţei şi în alte lucrări, *Dacianischer Simplicissimus*. Pseudonimul adoptat aparţine în mod cert lui Daniel Speer, a cărui viaţă (1636—1707) a fost extrem de agitată. A desfăşurat o multiplă activitate muzicală, de la aceea de interpret şi teoretician la aceea de capelmaestru şi compozitor. În această plurivalenţă s-a întruchipat condiţia *sine qua non* a profesiunii muzicale din acea vreme. A cunoscut din plin viaţa de muzician pelegrin prin diferite centre europene, pe la curţi, în speranţa unui angajament. Situaţia muzicianului de curte era aspră. Se prevedea şi prestarea unor servicii nemuzicale, inclusiv pe cea de valet. Ca şi alţi muzicieni (ne gîndim la V. Bacfarc), Speer a avut o existenţă aventuroasă, pusă adeseori la grele



Domnitorul Gheorghe Ştefan al Moldovei, la curtea căruia formaţiile instrumentale erau foarte preţuite

[1] Ştimele baletului tipărite se află în posesia Bibliotecii Congresului (Library of Congress) din Washington (M-1490/575/148). La Biblioteca Centrală de Stat din Bucureşti se află microfilmul (MF II 189) acestora.

încercări. În ceea ce privește relația lui Daniel Speer cu muzica românească [1], cunoaștem că s-a aflat în slujba domnitorului moldovean Gheorghe Ștefan, în a doua sa domnie (1653—1658), ca trompetist („trompet polon"). Nu știm cu precizie cît s-a menținut în această funcție, dar un lucru pare neîndoielnic: timpul petrecut în Moldova și Transilvania i-au lăsat o puternică impresie, fapt care explică, într-o anumită proporție, de ce apelează la pseudonimul „Dacul Simplicissimus". Călătoriile prin sud-estul Europei vor fi, se pare, o pasiune pentru Speer, îngăduindu-i să cunoască bine muzica, datinile popoarelor în această zonă. Către sfîrșitul vieții, după 1680, se dedică muncii de elaborare a unor lucrări muzicale cu caracter teoretic, didactic, culegeri de corale pentru orgă, cîntece religioase etc. Ceea ce ne vizează în mod nemijlocit se referă la publicarea a două lucrări: romanul autobiografic *Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus...* (1683), în care descrie peripeții de călătorie, și povestirea coregrafică *Musicalisch Turchischer Eulen-Spiegel,* tipărită grație sprijinului unor muzicieni prieteni, la 10 aprilie 1688. Acesteia ne propunem să-i analizăm profilul.

Lucrarea se prezintă ca fiind extrem de interesantă pentru muzica noastră, ca, de altfel, și pentru muzica altor țări din estul Europei, deoarece oferă *Joco seriorum,* dansuri, balete vesele: „ungare, grecești, moscovite, valahe, cazace, ruse și poloneze". În acest fel, D. Speer pune la îndemîna cercetătorilor un bogat material muzical spre comparare aparținînd mai multor popoare din această zonă. Firul Ariadnei îi prilejuiește o poveste cavalerească medievală, un „roman de război maghiar" despre un „bufon al curții otomane și un măscărici al trupelor"

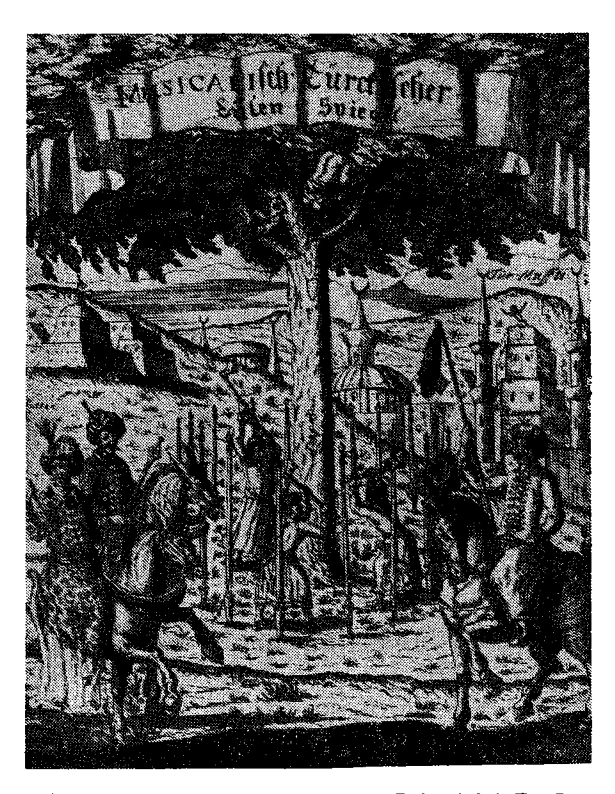
---

[1] Referiri în acest sens aflăm în romanul autobiografic al lui D. Speer, *Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus vorstellend Seinen wunderlichen Lebens—Lauff und Sonderliche Begebenheiten gethauer Reisen nebenst Wahrhafter Beschreibung des vormals im Flor gestandenen und öfters verunruhigten. Ungerlands sodann dieser Ungarischen Nation ihrer Sitten, Gebräuch Gewohuheiten und führenden Kriege,* ed. II. Leipzig, 1854, cap. 26, p. 184. Informația ne-a fost comunicată de V. Cosma. De asemenea, în Krauss, G. *Cronica Transilvaniei, 1608—1665,* p. 166—167.

Coroborînd datele relatate în cele două surse citate, refacem evenimentele, care par să fi decurs astfel. În primăvara anului 1653, D. Speer ajunge în localitatea Kașovia (Kassa), unde sosise și Gheorghe Ștefan, care-și recruta oastea, mercenari, spre a cuceri tronul Moldovei. Trompetistul D. Speer s-a angajat în slujba Domnitorului român, ajungînd în țara noastră. La Suceava îl găsesc evenimentele sîngeroase care au loc între armatele lui Gheorghe Ștefan, sprijinit de polonezi și unguri, și armatele cazacilor conduse de Timuș Hmelnițki, care erau favorabile domnitorului detronat, Vasile Lupu. Daniel Speer cade în captivitate, și Timuș, împresurat în cetatea Suceava, fără alimente, pentru a distrage armatei sale atenția de la lipsurile strict necesare, ordonă prizonierului, „trompetului polon" D. Speer, să cînte fără încetare. Se spune că a cîntat trei zile și trei nopți, după care, profitînd de somnul auditorilor săi, a fugit din Suceava, întorcîndu-se în tabăra moldoveano-polonă. Pentru a fi iertat, divulgă amplasamentul armatei lui Timuș și locul unde își petrecea timpul cu femei, fapt care a dus la rănirea gravă a acestuia, printr-un obuz de tun, și apoi la victoria armatei lui Gheorghe Ștefan.

Așadar, la Suceava, D. Speer a avut posibilitatea să cunoască melodii moldovenești, rusești, cazace, ucrainiene. În aceeași perioadă putuse asimila piese poloneze și ungurești.
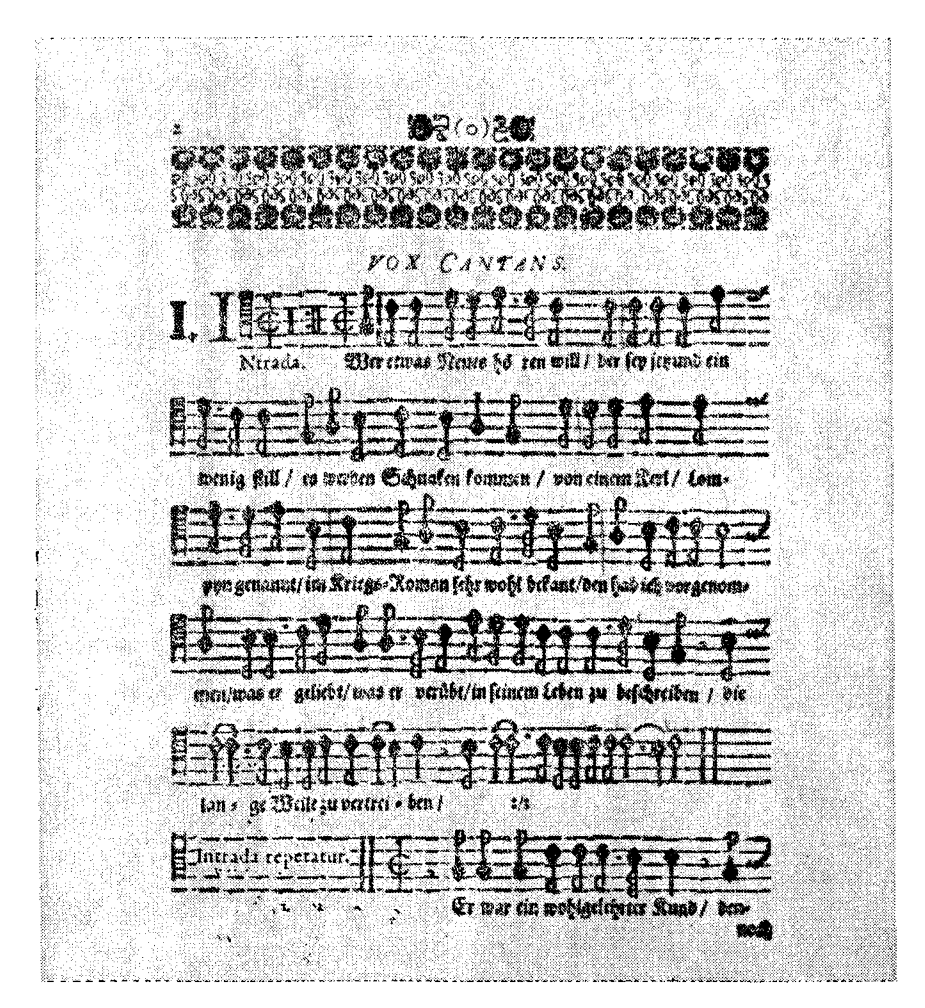
care prin vitejia şi iscusinţa sa a devenit chiar „muftiu“ (preot mahomedan). Personajul principal, bufonul cu care se identifică autorul, se numeşte Lompyn, aflat în serviciul nobilului Cergely. Acţiunea este pe cît de naivă, pe atît de lipsită de artificii. Cîteva scene vor fi edificatoare. Lompyn îşi etalează îndemînarea în faţa Sultanului, căruia-i stoarce milă, convingîndu-l că l-au născut două mame, fapt pentru care obţine eliberarea stăpînului său din captivitate. Tot Lompyn îl înfruntă pe Marele Vizir ; povesteşte despre duelul dintre un creştin şi un maur ; deplînge iubita care l-a părăsit ; evocă întîmplarea ciudată de dragoste dintre un patriarh rus şi o frumoasă morăriţă. Va invoca tot felul de argumente pentru a nu participa la război, indicînd ce fel de oameni sînt potriviţi pentru aşa ceva... Prin urmare, pretextul coregrafic îl furnizează diferite scene narate, preluate din arsenalul măscăricilor, înscrise pe axa opunerii dintre lumea otomană, care în acea epocă reprezenta un real pericol pentru multe ţări, şi aceea a Europei. Cadrul de divertisment urmărea să creeze o ambianţă epico-cavalerească de glorificare a curajului şi abilităţii lui Lompyn, care prin inventivitatea şi dibăcia lui se dovedeşte a fi superior oponenţilor săi, surprinzător de creduli, naivi. Într-un cuvînt, Lompyn va fi personajul colorat întotdeauna în alb, iar Sultanul şi suita sa în negru.



Miniatură reprezentînd o scenă din Baletul lui D. Speer
(Bibl. Congresului — Washington)

Lucrarea se desfăşoară în „balete“, care în accepţia noastră înseamnă dansuri, în total patruzeci şi unu. Fabula coregrafică propriu-zisă se epuizează în primele douăzeci şi patru de numere. Pînă aici se recurge, alături de cvintetul cameral de două viori, două viole şi general bas la *„vox cantans“*, la solo de tenor, căruia i se încredinţează rolul povestitorului, comentatorului, într-un ton epic, recitativic.

Acesta dă relaţii ample despre întîmplările care se petrec. Partida tenorului însoţeşte acţiunea, precizînd-o şi indicînd-o. Într-un fel, vocea dublează, atunci cînd intervine, acţiunea.



Partitură vocală din Baletul lui Daniel Speer
(Bibl. Congresului — Wasington)

Tratarea vocală dezvăluie o abilă conducere a vocii, amintind în acest sens maniera compozitorilor de operă.

Baletul lui D. Speer, sub aspectul genului, are numeroase afinităţi cu comediile balete ale lui Lully, în care, deasemenea, se recurge la ansamblul instrumental şi la voci.

Numerele fără soţ prezintă ample pagini încadrate sau avînd în introducere momente coregrafice specifice, ca : polonez, moscovit, ungar. Numerele sau baletele cu soţ sînt exclusiv instrumentale şi relativ scurte. Cît priveşte legătura logică dintre dansuri sau de ce într-un moment urmează un balet valah şi nu unul polonez, de cele mai multe ori este greu de sesizat. Înlănţuirea dansurilor, preponderenţa lor pare să nu fie întotdeauna motivată de acţiune. Totuşi, în cazul nr. 7, balet ungar, şi nr. 17, balet moscovit, fabula coregrafică, locul întîmplării, apartenenţa personajului şi muzica coincid. Curios este faptul că D. Speer nu recurge niciodată la un balet turcesc, deşi acţiunea ar reclama acest lucru. După baletul 24, urmează numere instrumentale, ca : 9 sonate, o sonatină, dansuri specifice curţilor Europei, intrate în suite — couranta, gavota, giga, sarabanda. Astfel, după o serie de întîmplări hazlii prezentate în cadrul baletelor, se oferă dansuri de epocă, nelegate de o fabulă oarecare. Aici, la formaţia camerală iniţială, pentru sonate se apelează, în plus, la noi instrumente : corn, trompetă, clarinet, cornet, fagot. Astfel, ansamblul va deveni sextet, în cele mai multe numere, sau septet. În acest fel, în partitura lui D. Speer se alătură sfere muzicale eterogene, ce pot fi convenţional divizate în est şi vest, sau o sferă folclorică şi alta abstractă, profesionistă, ori cu rădăcini folclorice mai îndepărtate, deja estompate [1].

De menţionat că şi în creaţia altor compozitori ai aceleiaşi perioade se manifestă interesul pentru muzica populară, în vederea realizării unei sinteze muzicale orient-occident, prin alăturarea unor piese caracteristice în cadrul unor partituri. Astfel, Georg Philipp Telemann, în suita *Singende Geographie* (1704), pentru voce şi pian, reluată în versiune orchestrală în *Kleingende Geographie,* se serveşte de diferite citate folclorice şi denumiri caracteristice pentru a descrie frumuseţile peisajului european [2]. În această suită, piesa nr. 31 *Europäische Türkei,* Telemann include şi ţara noastră, dar nu printr-o temă muzicală, ci prin referirea la anumite repere geografice.

Revenind la baletul lui Speer, constatăm că, prin structura lor, numerele muzicale se prezintă ca piese miniaturale, avînd o construcţie diversă. Predomină tipul monopartit şi tripartit, cu o laconică dezvoltare, după care se reia tema iniţială, într-o nouă înfăţişare metrică, întotdeauna în valori augmentate, sub
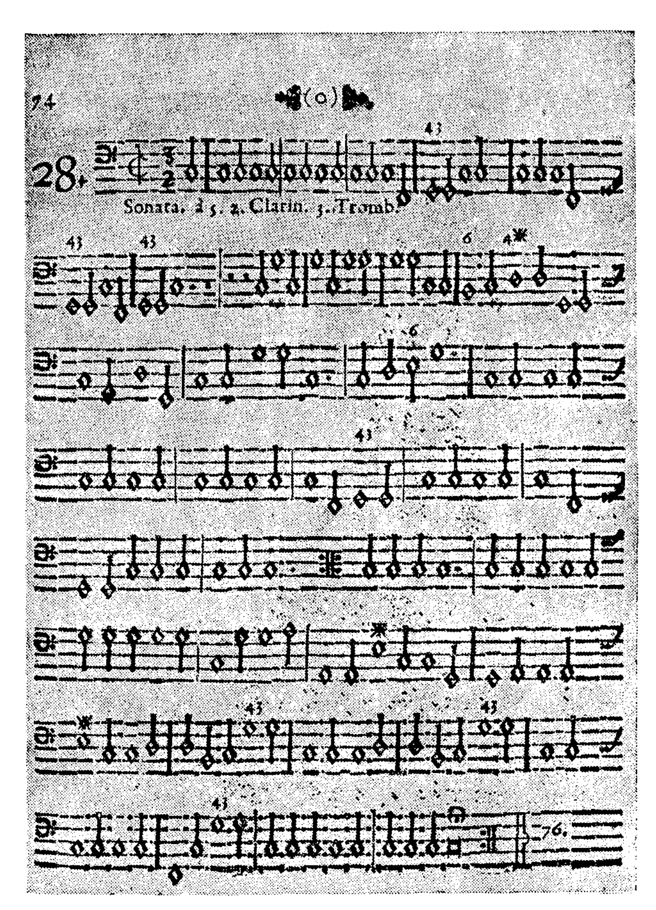
---

[1] Ordinea dansurilor în *Musicalisch Turchischer Eulen-Spiegel* este următoarea : 1. neconcretizat, 2. balet căzăcesc, 3. polonez, 4, valah, 5. moscovit, 6. polonez, 7. ungar, 8. ungar, 9. polonez, 10. polonez, 11. grec, 12. polonez, 13. rusesc, 14. rusesc, 15. polonez, 16. polonez, 17. moscovit, 18. ungar, 19. ungar, 20. ungar, 21. ungar, 22. valah, 23. rus, 24. grec, 25. sonata, 26. sonata, 27. sonata, 28. sonata, 29. sonata, 30. sonata, 31. sonata, 32. sonata, 33. sonata, 34. balet, 35. couranta, 36. gavota, 37. sarabanda, 38, gigue, 39. sonatina, 40. giga, 41. sarabanda.

[2] Informaţia o datorăm muzicologului Viorel Cosma, căruia îi aducem pe această cale mulţumiri.

denumirea de *proportio*. Uneori, este vorba de numerele impare, intervine vocea tenorului, recurgîndu-se la o formă mai complexă, variațională, în care repetările apar frecvent. Și aici, în final, de regulă se apelează la *proportio*. În numerele instrumentale de după 25 se preconizează structuri sobre, restrînse ca dimensiune. Stilul improvizatoric, evident în cîteva piese, este dominat de o anume rigoare constructivă, desprinsă din necesitatea simetriei mișcărilor coregrafice, care urmau să se execute pe respectiva muzică.

Cît privește limbajul armonic, el este destul de colorat pentru acea epocă, dar în nici un caz nu se remarcă prin procedee deosebite. Stilul omofon arareori permite desfășurări polifonice. Cînd o face, se desfășoară pe porțiuni restrînse, ca scurte intervenții lineare, fără relief. Ansamblul instrumental folosit facilitează transparența sonorităților, tonul discret, cameral, chiar și atunci cînd se adaugă noi instrumente. Pitorescul timbral poate fi considerat drept o trăsătură valorică a muzicii lui Speer.



Sonata pentru 2 clarinete și 3 tromboane din Baletul lui D. Speer (Bibl. Congresului — Washington)

Semnificaţia partiturii analizate constă în valorificarea melodiilor naţionale. Termenul „naţional“ este folosit chiar de autor, care, într-o notă, precizează : „Prietenul muzician bine intenţionat să nu creadă că acestor balete le-ar fi adăugate numai pro-forma indicativul *naţional.* Nu : autorul în persoană a participat la sărbătorile (petrecerile, manifestările muzicale, n.n.) acestor popoare...“ Importanţa acestor rînduri cu caracter autobiografic ni se pare deosebită pentru ceea ce ele ne dezvăluie : a) Speer, în mod conştient, caută valorificarea coloritului naţional în muzică într-o epocă îndepărtată, cînd asemenea încercări reprezintă întreprinderi de pionierat ; b) introducerea atributului naţional în creaţia lirică este de natură să prefigureze un izvor necunoscut de inspiraţie pentru compozitori ; c) D. Speer recurge la muzica naţională pentru atribuirea unei funcţionalităţi ilustrative unui grup etnic şi, în sfîrşit, d) foloseşte termenul naţional.

Daniel Speer are două lucrări cu caracter naţional, adică folcloric. Prima, despre care vorbeşte în continuarea notei mai sus citate, se referă la întocmirea unei culegeri de melodii populare, circa 200, pe care şi le propune să le editeze în curînd, deci după 1688. Se pare că lucrarea nu a văzut lumina tiparului, iar muzicologul H. I. Moser [1] stabileşte că întocmirea şi transcrierea acestor melodii, denumite de către Speer „balete“ (ceea ce ar putea însemna că au fost transcrise pentru un ansamblu cameral, interpretativ), ar fi avut loc către anul 1660, adică în timpul şederii sale la Curtea Moldovei, sau imediat după aceea. În acest fel, se poate deduce că o mare parte a melodiilor ar fi fost româneşti, ceea ce ne-ar fi putut prilejui o cunoaştere mai adîncă a muzicii din acea epocă. Din păcate, aşa cum precizează H. I. Moser, culegerea s-a pierdut. Ne-ar place să credem contrariul şi să sperăm într-o descoperire arhivistică, muzeală, care ar putea fi de primă importanţă.

A doua lucrare, *Musicalisch Turchischer Eulen-Spiegel,* nu poate fi considerată „culegere“ de melodii populare, ci o creaţie ce valorifică melodii naţionale, prin transcriere şi aranjare pentru o formaţie instrumentală, avînd de susţinut mişcări coregrafice, ceea ce înseamnă că muzicii respective i s-au atribuit funcţii dramaturgice precise.

Se cuvine reţinut un amănunt foarte preţios : D. Speer în prefaţa acestei tipărituri recurge în două rînduri la cuvîntul *„joco“,* introducîndu-l în frazele scrise în limba germană. Acest cuvînt, este, fără discuţie, de origine română, conferindu-i-se determinarea caracterului muzicii baletelor. În concepţia lui D. Speer, însăşi determinarea genului baletelor se leagă de termenul „joc“. Astfel lucrarea *Turchischer Eulen-Spiegel* este denumită şi *„Joco-seriorum“,* în timp ce baletele pierdute, cele 200 de melodii, au fost *„Joco-feriis“* (joco-feerii).

„Joco-seriorum“ ar putea purta accepţiunea unor piese cu o funcţionalitate prestabilită, ca de exemplu balete, purtătoare ale unei anumite acţiuni, în timp ce *„Joco-feriis“* ar putea însemna jocuri libere, nelegate de ceva preindicat. În această alternativă, ar fi plauzibilă o structură mai liberă, mai neconformistă a notării melodiilor.

Apelarea la pseudonimul „Dac“ (Dacianischer Simplicissimus) pentru coperta baletului menţionat şi renunţarea la *„Hungarischer oder Dacianischer Simplicissimus“* existent anterior în romanul autobiografic, precum şi utilizarea cu-

---

[1] Moser, H. I. *Musik-Lexikon,* p. 1076 ; vezi Cosma V. studiul citat.

vîntului *„joco"* ne îndreptăţesc să bănuim că Daniel Speer s-a plasat pe poziţia muzicianului de curte moldovean, lăsînd să se întrevadă consideraţia şi simpatia pentru românii şi muzica lor.

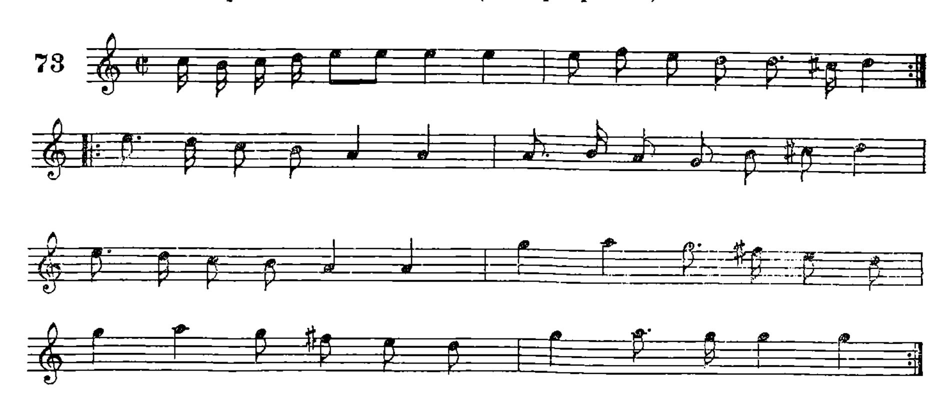
Este adevărat că în *Musicalisch Turchischer Eulen-Spiegel*[1] autorul nu recurge declarat decît la *două balete valahe.*

Credem că în acest mod satisface gustul publicului german, introducînd un număr mai mare de balete polone, ruse şi ungare, deoarece despre acestea, bănuim, acel public cunoştea mai multe date. Curios este faptul că Speer nu utilizează nici un balet moldovean. De fapt, în privinţa determinării naţionale a pieselor apar unele imprecizuni, provenind din modalitatea aprecierii geografice a teritoriilor şi datinilor diferitelor ţări. Astfel, nu putem pretinde lui Speer o stabilire limpede a apartenenţei muzicii ruse, a căror dansuri le etichetează : „căzăcesc", „rus" şi „moscovit". Poate avea în vedere şi muzica ucraineană ?

În unele cazuri, apartenenţa naţională afirmată de D. Speer poate fi pusă sub semnul întrebării. Trăsături stilistice şi formule melodice tipice muzicii noastre le întîlnim în „balete" polone şi ungare. Lucrurile nu se lasă greu explicate : D. Speer se putea referi la muzica locuitorilor provinciilor româneşti aflate vremelnic în stăpînirea altor puteri. Astfel, o melodie cu atribute stilistice româneşti putea fi decretată polonă sau în alt fel. Vom reveni asupra acestui aspect după ce vom analiza *baletele valahe.*

În compoziţia lui D. Speer se află *două balete valahe,* nr. 4 şi 22, ambele fiind exclusiv instrumentale (deci, fără vocea tenorului).
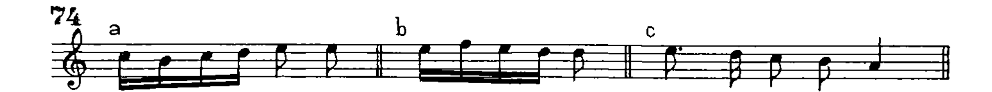
Iată melodia *primului balet valah* (fără *proportio*) :



Se compune din două fraze : prima din 2 măsuri, cu cadenţa pe *re,* a doua din şase măsuri, mai dezvoltată, terminînd pe *sol.* Din configuraţia tematică reţinem trei motive care ni se par caracteristice pentru muzica noastră, şi, totodată, bine individualizate :

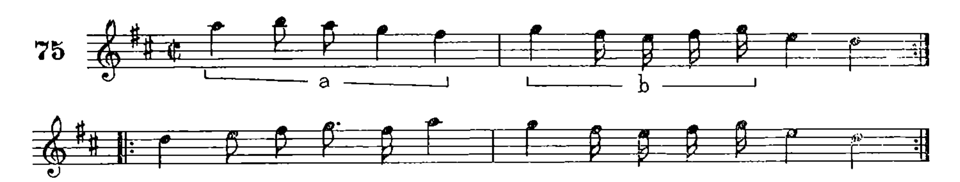
---

[1] Moser, H. J., în *Musik Lexicon* vol. II, ed. 1955, p. 1209, şi Riemann, în *Musik Lexicon,* ed. 1961, p. 705, atribuie acestui balet, *„joco-seriorum",* titlul *Lompyn.* În exemplarul studiat de noi, numele eroului principal e Lompy. Dat fiind că în romanul autobiografic al lui D. Speer apare tot Lompyn, recurgem şi noi la această formă a numelui, cu „n" la urmă, socotind că poate în versiunea de tipar apare o greşeală, o omitere.

74


Formula *a* aduce un motiv melodic unduios, descendent şi ascendent, în mers treptat, într-un interval de cvartă, avînd sunetele fundamentale arcuite într-un ambitus de terţă mare, *do-mi*. Formula *b* ia naştere prin inversarea desenului motivic precedent, iar formula *c* aduce o linie descendentă dispusă la interval de cvintă, în mers treptat, *mi-la*. De remarcat că în fraza a doua se întîlneşte motivul *b*, din care porneşte dezvoltarea melodică ulterioară.

Al doilea balet, nr. 22, se prezintă astfel :

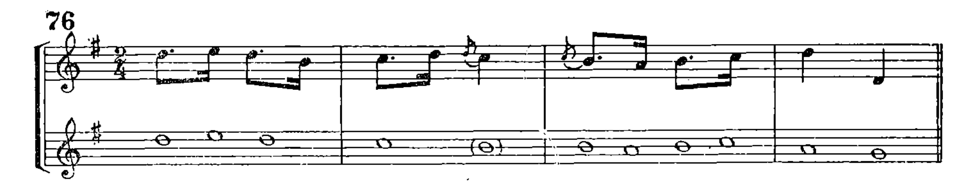
75


Sînt două fraze simetrice a cîte două măsuri, unitare tematic. Desprindem cele două celule : *a* este înrudită cu *b* şi *c* din *primul balet valah,* cu pilonii de sprijin pe *la-fa ; b* are o formulă mai melodizată, mai generoasă, aducînd rezonanţe din *a* şi *b* ale baletului nr. 4. Astfel, între cele două piese valahe se conturează înrudiri evidente.

Raportînd *baletele valahe* la alte melodii româneşti, ne vom convinge de identitatea şi comuniunea structurilor lor intonaţionale. Recurgem pentru susţinerea aserţiunilor numai la muzica românească publicată în lucrări anterioare lui Speer : *Baletul* lui Arbeau, *Tabulatura* lui Jean din Lublin, *Codex Caioni* şi *Codex Vietoris.*

Baletul valah nr. 4 prezintă înrudiri tematice, prin motivele deja sesizate, cu : *Arbeau Orchesographie — Danse des Bouffons ou Matthachius* (Dansul săbiilor) (ex. 40) ; *Codex Caioni — Cîntecul Voievodesei Lupu* (ex. 59) ; *Codex Caioni — Dansul cu lopăţica* (ex. 70) ; *Codex Vietoris — Dans valah* (ex. 55).

Baletul valah nr. 22 îşi găseşte filiaţie în primul rînd în melodia *Banului Mărăcine,* ceea ce se constată din alăturarea transpusă a notelor sale constitutive :
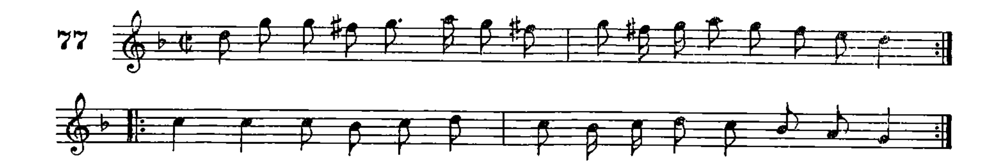
76


Înrudirea cu *Dansul bufonilor* notat de Arbeau este frapantă. Sesizabilă poate fi şi înrudirea cu *Dansul valah, Codex Vietoris,* ca şi cu unele formule melodice din *Chorea, Codex Caioni.* Este de-a dreptul surprinzător cîte similitudini se întîlnesc între puţinele melodii româneşti cunoscute, notate şi transmise
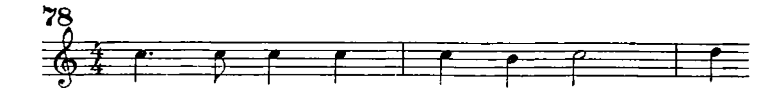
posterității în ani diferiți și locuri diferite. În felul lor, și acestea pot servi ca mărturie a obiectivității celor care le-au notat, iar pe de altă parte, a organicității structurale a melosului românesc.

Spuneam mai înainte că în unele cazuri apare discutabilă apartenența națională menționată de Speer, datorită existenței unor atribute stilistice întîlnite în alte teritorii muzicale. Argumentul servește tezei circulației și adoptării unor valori muzicale de către mai multe popoare, raporturilor de convertire a unor idiome. Evident, unele formule melodice cu greu pot fi demonstrate ca fiind parte componentă exclusivă a unor straturi muzicale dintr-o anume provincie. Conștienți de acest adevăr, vom purcede totuși la sesizarea unor inflexuni motivice pe care le găsim în melodii acreditate ca românești, tot din epoca anterioară baletelor lui D. Speer. Ne vom opri doar asupra celor mai elocvente exemple.
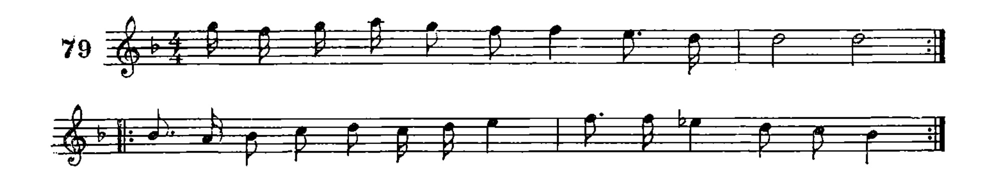
Tema Baletului moscovit nr. 5 are afinități în fraza secundă cu motivul *a* din Baletul 4 :



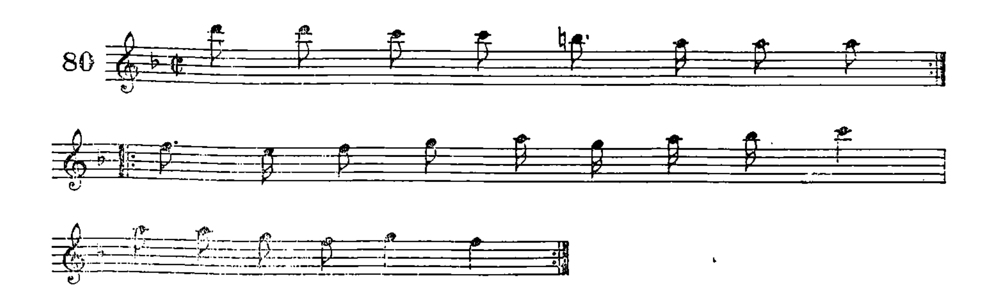
De asemenea, oferă asociații directe cu Căianu, *Dansul cu lopățica.* A doua frază se înrudește întrucîtva cu un fragment din fraza a doua a Dansului valah din *Codex Vietoris :*



Unele formule din Baletul polonez nr. 6 au contingențe cu Baletul valah nr. 4 și implicit cu *Codex Caioni — Choreea, Cîntecul Voievodesei Lupu —* și *Codex Vietoris :*
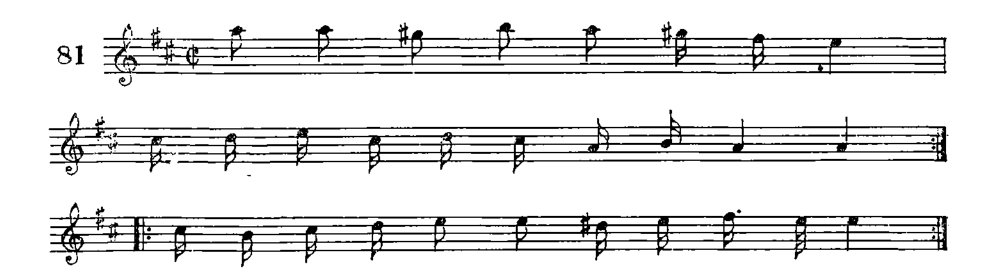


Puternice elemente melodice de rezonanță românească se aud în Baletul polonez nr. 12, nespecificat înaintea știmei, ci doar în tabela introductivă ce indică cuprinsul :
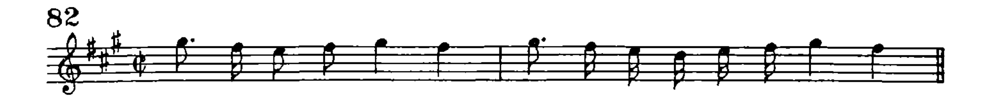


Prima frază descendentă ne poartă gîndul spre una dintre cele mai frecvente formule melodice de obîrşie românească, *Doina Oltului.* A doua se asociază cu motive din Baletul valah nr. 4 şi cu *Codex Caioni — Choreea, Dansul cu lopăţica* şi *Cîntecul Voievodesei Lupu.*

Baletul ungar nr. 18 permite, de asemenea, numeroase punţi comune cu melodiile româneşti :



Abătîndu-ne de la regula prestabilită de a nu invoca melodii româneşti posterioare lui D. Speer, vom constata că prima măsură ar fi parcă începutul corului *Morarul* de D. G. Kiriac. Începînd cu a doua, se conturează repetate asemănări cu Baletul valah nr. 4, ceea ce înseamnă înrudire în lanţ cu *Codex Caioni — Chorea, Dans din Nireş* (ex. 67) şi *Dans în doi* (ex. 66).

Formula cadenţială a *Dansului din Nireş* se mai găseşte şi în Baletul ungar nr. 7. În Baletul ungar nr. 8 figurează, la începutul frazei a doua, motivul *b* din Baletul valah nr. 22 :



Din cele de mai sus se conturează cîteva concluzii demne de evidenţiat.

Baletele valahe ale lui Dacianischer Simplicisssimus sînt fără îndoială româneşti, fiind înrudite cu numeroase alte melodii româneşti publicate anterior. Elemente tematice proprii baletelor valahe se infiltrează în configuraţia unor

dansuri specificate ca polone, ruse şi ungare. Acest fapt atestă trăsături comune existente în muzica acestor popoare, rod al contaminărilor reciproce, sesizate şi la Ioan Căianu. În acest caz, se deduce influenţa muzicii româneşti asupra celei a ţărilor vecine. N-ar fi exclusă şi mişcarea inversă, adică exercitarea unei influenţe externe asupra melodiilor în cauză. Înclinăm să credem în versiunea pătrunderii atributelor structurale muzicale româneşti în dansurile poloneze, ruse şi maghiare, bazîndu-ne pe aria relativ largă, deja demonstrată, a filiaţiunilor tematice analizate şi, de asemenea, pe argumentul că Simplicissimus Dac — Daniel Speer — trăind în Moldova, a asimilat melodiile noastre, ceea ce l-a putut domina într-atît, încît să introducă în melodiile altor ţări formule melodice româneşti. Nu e mai puţin plauzibilă şi eventualitatea ca la Curtea moldoveană să se fi cîntat şi executat dansuri de tipul acestora într-o manieră românizată.

Din configuraţia muzicii valahe acreditate de D. Speer, comparată cu alte piese autohtone de epocă, deducem o constatare foarte importantă. În acele timpuri, muzica românească se remarcă prin melodicitate pregnantă, de un ambitus relativ restrîns, avînd structură modală diatonică. Nici inflexiunile melismatice şi nici intervalele de tip oriental, ca secunda mărită, nu au pătruns în muzica baletelor lui D. Speer. Probabil pe atunci aveau o pondere neînsemnată. Teza se impune şi prin analogia cu muzica bizantină, în care pătrund destul de tîrziu modurile cromatice. Acelaşi fenomen se înregistrează şi în stratul muzicii populare. Explicaţia acestei situaţii se găseşte în cel puţin două cauze. Mai întîi, muzica românească nu cunoscuse încă muzica orientală în aşa măsură, încît să fie supusă unui complex proces de interferenţă, cum s-a întîmplat în secolul al XVIII-lea. În al doilea rînd, trebuie să admitem că toate melodiile româneşti din perioada medie le datorăm muzicienilor sau documentelor aparţinînd curentului european. În acest caz, putem admite că cei care au transcris melodii româneşti aveau o formaţie teoretică occidentală, ce se repercutează asupra notaţiei. Astfel, dacă melodiile româneşti prezentau unele intervale specifice, ornamente, melisme, metri proprii, muzicienii, pentru a le face cît mai accesibile, le raportau la ceea ce cunoşteau şi ceea ce li se cerea de către public.

În consecinţă, puteau simplifica desenul melodic în defavoarea autenticităţii lor, dar în folosul obţinerii unui brevet de circulaţie după uzanţele epocii.

Oricum, datorăm enorm de mult acelor care, chiar cu deformări, au făcut posibilă perenitatea melodiilor orale româneşti, fie ele şi instrumentale. Şi în această ordine de idei, Simplicissimus Dac, Daniel Speer, ocupă un loc marcant. Ne gîndim cu sfială la o posibilă descoperire senzaţională a *„Jocurilor feerice"*, care ar furniza date de mare interes pentru istoriografia noastră.

GABRIEL REILICH

Asupra locului şi datei naşterii compozitorului şi organistului Gabriel Reilich (Gabrielle Reylichio) persistă incertitudinea. G. Brandsch, care s-a ocupat intens de muzicienii saşi din Transilvania, indică anul 1610[1]. V. Cosma, în ediţia

[1] Brandsch, G. *Fişierul muzicienilor saşi din Transilvania.* Manuscris, Arhivele Statului — Sibiu, fond jj — 122.

a II-a a *Lexiconului muzicienilor români,* oferă o altă dată, neprecizată riguros, 163 ?, indicînd localitatea Sîngeorzu-Nou, jud. Bistriţa-Năsăud. Traush are o altă părere : născut la Georgenberg (Spisska Sobota-Zips, Slovacia) [1]. Cercetătorii germani din Transilvania ai operei şi vieţii lui Reilich şi compozitorul A. Porfetye [2], par să fie de acord cu Trausch. De altfel, la Bistriţa, în 1665, este menţionat ca străin *(„Frembdling")* [3]. După locul naşterii, pare să fie slovac, dar marele dicţionar muzical cehoslovac nu-l menţionează [4]. Pînă în anul 1664 nu se cunoaşte nimic despre viaţa şi activitatea lui Reilich. În acel an apare, conform inscripţiei „organist î s. Georg" de pe coperta volumului *Vesperae brevissimae,* ca organist. Un an mai tîrziu, 1665, îl găsim la Bistriţa, la Biserica evanghelică, iar din acelaşi an, luna august, organist la Biserica parohială din Sibiu. În primul an la Sibiu cîntă şi la vioară. Aici activează şi în calitate de compozitor al Curţii ducelui Valentin Frank de Frankenstein. Se pare că atît la Bistriţa, cît şi la Sibiu a funcţionat şi ca profesor de muzică. Timp de doisprezece ani, deci pînă în 1677, anul morţii, G. Reilich susţine o intensă activitate muzicală la Sibiu, compunînd, organizînd manifestări concertante, publicînd lucrări şi predînd ore de muzică. Că a fost foarte apreciat ne-o spune registrul de cheltuieli al oraşului, pentru munca de organist fiind retribuit mai bine decît preotul, directorul şi profesorii gimnaziului [5]. În plus, era plătit şi ca compozitor al curţii, şi ca profesor. Prin urmare, se poate deduce că a avut o situaţie materială bună. În anul 1671 se căsătoreşte cu Sofia, cu care are trei copii : Gabriel (1672), Maria (1674), Susana (1675).

Acestea sînt toate datele cu caracter biografic. Nu dispunem de nici o referire la copilărie şi tinereţe ; nu cunoaştem unde şi cu cine a studiat. Un fapt este neîndoielnic : G. Reilich era un muzician complex, bine pregătit, înzestrat cu însuşiri componistice şi de instrumentist.

Comparînd unele date biografice, avem posibilitatea să reflectăm asupra anului naşterii. Reţinem anul căsătoriei, 1671. Dacă acceptăm că s-a născut în anul 1610, înseamnă că s-ar fi căsătorit la înaintata vîrstă de 61 de ani, ceea ce este prea puţin plauzibil. Dacă a fost aşa, G. Reilich a constituit, din acest punct de vedere, un caz aparte. Mai verosimilă pare, avînd în vedere anul întemeierii căsniciei, o dată mai apropiată. Sigură este data morţii, 12 noiembrie 1677.

În urma sa, Reilich a lăsat o bogată bibliotecă, între care manuscrise şi partituri, cuprinzînd arii, casaţiuni, dansuri, piese pentru vioară şi flaut şi sonate. De asemenea, o colecţie de instrumente, probabil instrumentele la care a cîntat el sau pe care le împrumuta muzicanţilor în zilele de concert : vioară,

---

[1] Trausch. *Schriftellerlexikon,* vol. III, p. 102 ; cf. Acker, Dieter. *Un manuscris transilvănean din secolul XVII : Neu-Musicalische Concerten de Gabriel Reilich.* In : *Lucrări de muzicologie,* vol. 3, Conservatorul „G. Dima", Cluj, 1967, p. 159.

[2] Porfetye, A. *Daniel Croner şi muzica de orgă în Transilvania din sec. XIII—XVIII.* Studiu dactilografiat, 1971, p. 11. Brandsch, G. indică localitatea St. Georgien în Zips.

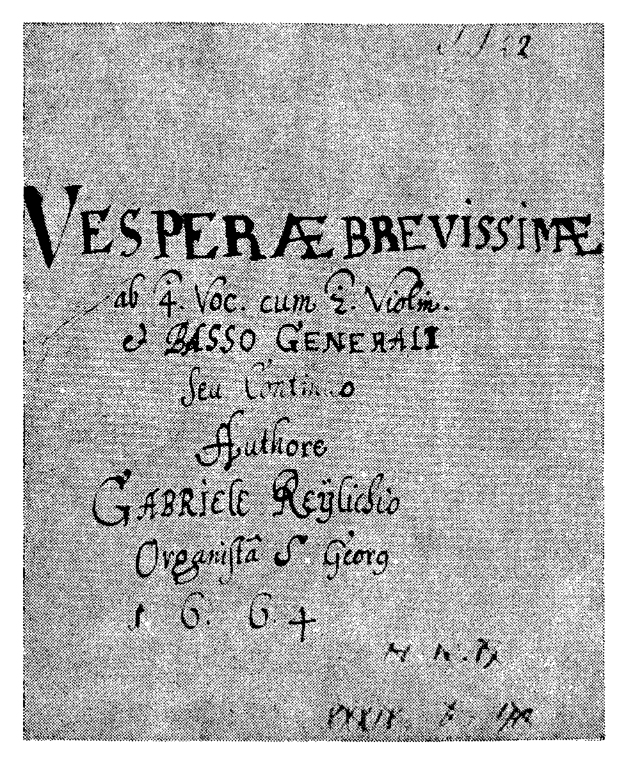
[3] Reilich, G. *Musicalischer Blüm — und Rosenwald.* Sibiu, 1677, p. 2.

[4] *Ceski Slovensky Hudebni Slovnik.* 2 vol. Praha, Vydavateestvy, 1963—1965, p. 408. Se menţionează numele Reilich fără prenume, care trăieşte între 1716—1788.

[5] *Regestem Civitatis Cibiniensis, sub. Consulatu Amp. Pruden, occircum. Din Jacobi Kappi, Anno 1665...* cf. *Lucrări de muzicologie,* vol. 3, op. cit., p. 160.

violă, contrabas, flaut, luth şi clavicord. Dar cea mai valoroasă moştenire rămasă de la Gabriel Reilich a fost creaţia sa, pe care o prezentăm în ordine cronologică [1].

Vesperae brevissimae, pentru patru voci, două viori şi basso generali sau continuo, 1664. Manuscris [2].



Coperta manuscrisului *Vesperae Brevissimae* de Gabriel Reilich, 1664
(Arhivele Statului — Sibiu)

O nouă lucrare mică muzicală (Ein Neu-Musicalischer Wercklein), pentru doi discanţi şi cinci violine, care poate fi cîntată la orice fel de instrumente, ca : trîmbiţe, surle, fagoturi şi altele asemănătoare, inclusiv basso continuo, orgă, lăută, clavicembalo, 18 octombrie 1665 [3].

---

[1] *Lucrări de muzicologie,* op. cit., p. 160, şi Cosma, V. *Muzicieni români,* op. cit., p. 380.

[2] Păstrat la Arhivele Statului — Sibiu, jj—674.

[3] Titlul în original : *Ein Neu-Musichalisches Wercklein, Von der Geburt unseres lieben Heylands Elösers und Seligmachers Jesu Christi. Billig mögen wir begehen diese gnadenreiche Zeit etc. Mit Discanten und 5 Violinen, welche auch auff allerhand Instrumenten als auff Zinken Posaunene, Fagoten und dergleichen koennen gespielet werden.*

Noi concerte muzicale, pentru 1,2,3,4 şi 5 voci, cu acompaniament de vioară şi basso continuo, 1668. Manuscris [1].

74 Concerte religioase, pentru întregul an. Texte germane şi latine, 1673. Manuscris, trei volume : *Cantus II, Altus* şi *Continuus* [2].

Pădure spirituală şi muzicală de flori şi trandafiri (Geistlich-Musicalischer Blum — und Rosenwald), partea I, tipărită la Sibiu în anul 1673, cu texte de Angelus Silesius [3].

Pădure spirituală şi muzicală, de flori şi trandafiri — partea a II-a, 1677, pentru canto şi basso continuo [4].

Lista compoziţiilor lui Reilich nu poate fi considerată încheiată, deoarece nu credem că a scris numai ceea ce a supravieţuit în biblioteci şi arhive. Totodată, dacă ne-am ghida după această listă, ar însemna să admitem că a compus numai în perioada în care a trăit la St. George şi Sibiu. Măiestria evidentă din *Vesperae brevissimae* — prima cunoscută de noi — este aît de finisată şi sigură, încît presupunem un stadiu premergător, un laborator anterior incifrat în alte partituri, schiţe, caiete, pe care nu le cunoaştem. Temeinicele noţiuni muzicale aplicate practic de către Reilich trădează o solidă instrucţie, care nicidecum nu a putut fi autodidactă. Apoi stăpînirea stilurilor contemporane lui, reprezentate de către muzica italiană şi germană, susţine ipoteza că anterior stabilirii în Transilvania Reilich a avut un contact direct cu marile direcţii ale muzicii secolului al XVII-lea, însuşindu-şi principiile a ceea ce era pe atunci *Muzica nova,* muzica concertantă.

Creaţia lui G. Reilich inaugurează un nou stil în muzica Transilvaniei, putînd fi considerată un moment de intersecţie a vechiului stil polifonic a cappella cu stilul concertant vocal-instrumental. Se va înţelege răscrucea determinată de Reilich făcînd o scurtă retrospectivă. Muzica cultică, pentru că în zona ei se desfăşoară activitatea de creaţie, cunoscuse o înfloritoare dezvoltare a practicii corale, ajungînd în a doua parte a veacului al XVI-lea la o scriitură complexă contrapunctică, avînd ca model arta maeştrilor italieni şi neerlandezi. Se afirmă chiar o şcoală de compoziţie corală polifonică în Transilvania. Paralel ia avînt muzica instrumentală, ilustrată strălucit de arta lutistă. Răspîndirea orgii nu trece fără urmări asupra întregului compartiment muzical. Orga se alătură corului, mai întîi ca însoţitoare docilă, pe urmă ca dinamizatoare a discursului muzical, nepermiţîndu-şi o mişcare autonomă. Aceasta se va întîmpla doar în piesele care-i sînt destinate în exclusivitate. Progresele înregistrate în confecţionarea instrumentelor de coarde şi suflat, a clavicembalului permit emanciparea unor

---

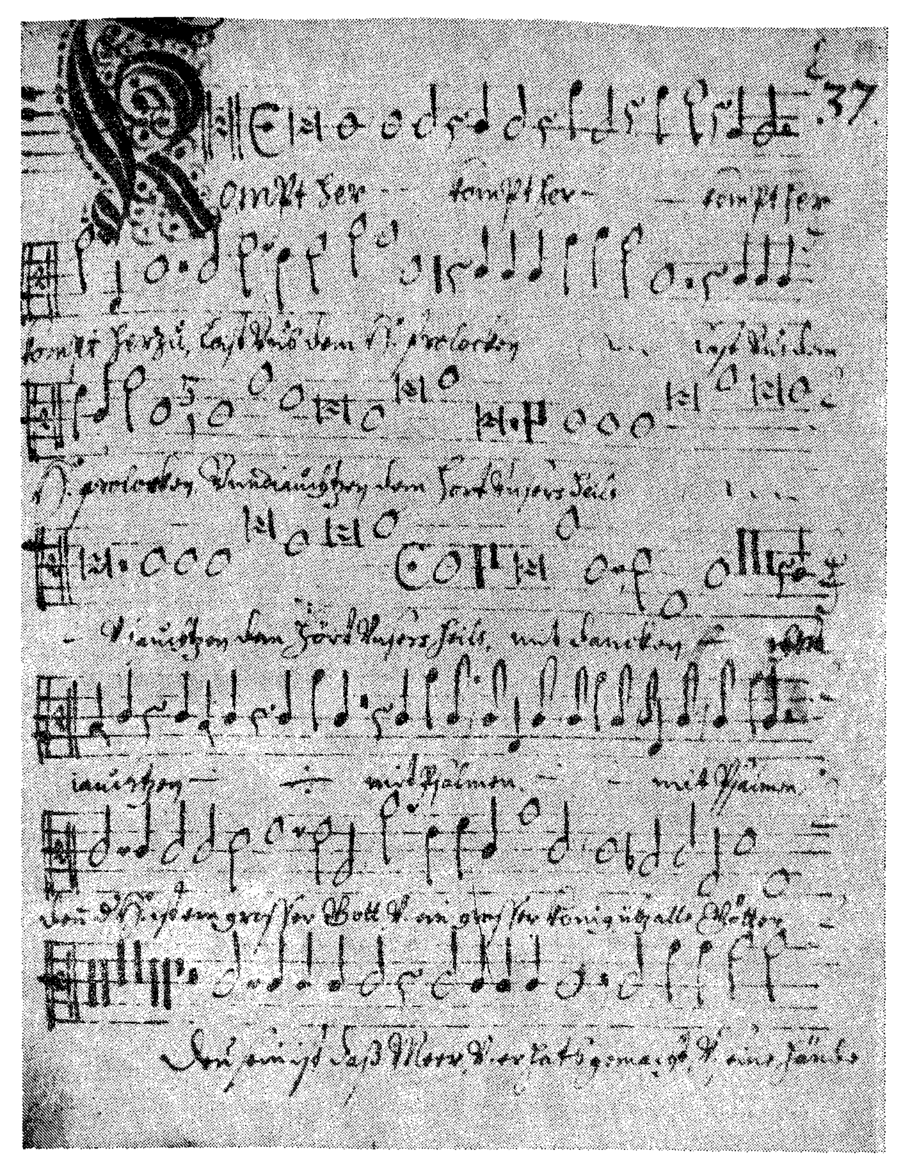
Sampt dem Basso Continuo, für die Orgel, Lauten, Clavicymbal. Componieret durch Gabrielem Reilich bestelten Musicum und Componieret zur Hermannstadt Anno 1665. Lucrare tipărită, aflată la Arhivele Statului — Sibiu, Mss. Varia I 37—49.

[1] Provenit, se pare, din biblioteca Gimnaziului din Sebeş-Alba.

[2] Arhivele Statului — Sibiu, 3 volume, JJ-675.

[3] Probabil dispărută.

[4] Arhivele Statului din Sibiu, JJ-1070 — *Geistlich-Musicalischer Blum — und Rosenwald, anderer Theil. Bestehend in etlichen herrlichen Liedern über welche neue Melodeyen sind gemachet worden von Gabriele Reilich Componisten in Herman-Stadt. Daselbsten gedruckt durch Stephanum Jüngling in Verlegung des Authoris... im... 1677. Canto Solo, cum Basso Continuo.*
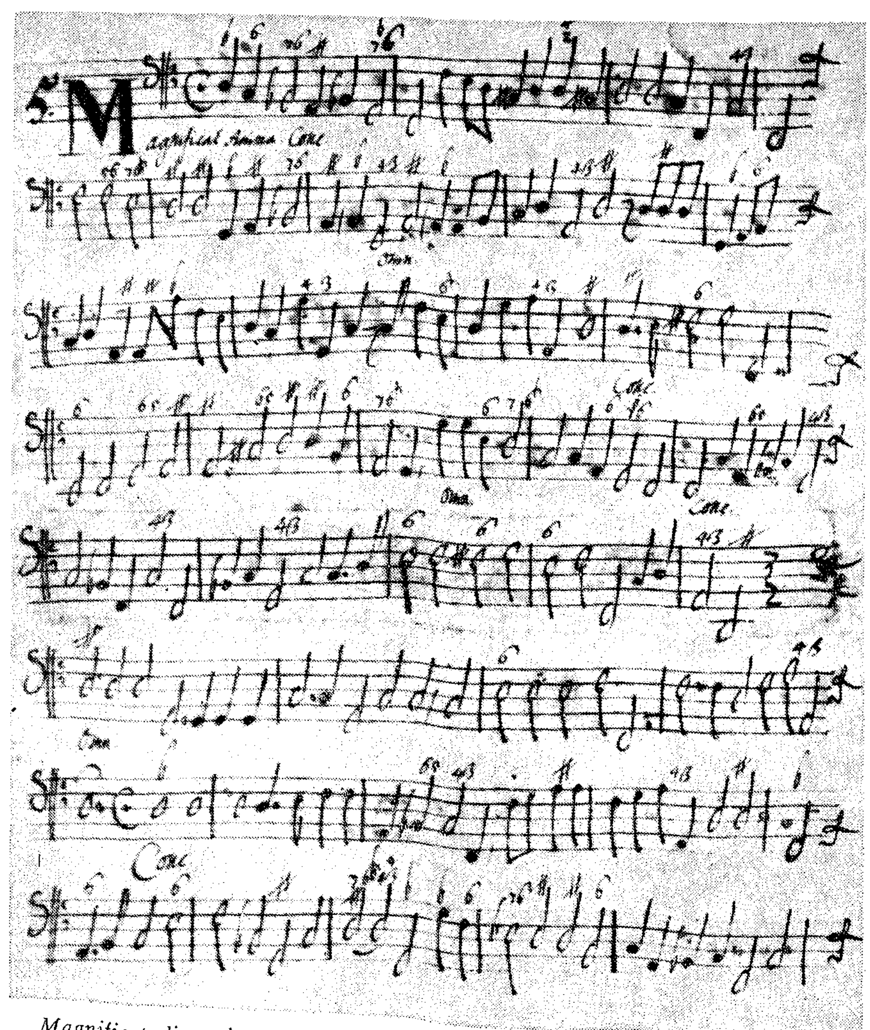


Pagină interioară din *Vesperae brevissimae* de Reilich (Arhivele Statului — Sibiu)

forme nemaiîntîlnite. În plus, răspîndirea instrumentelor de coarde şi a celor cu taste în Transilvania conduce la adoptarea unor soluţii noi în practica muzicală sacră. Imboldul pornise din afară. Genul operei, oratoriul şi concertul instrumental, deşi abia în faşă, fac prozeliţi într-o serie de oraşe europene ; admiratorii acestora nu mai agreează vechile tipare. Nevoită să-şi menţină pozi-

ţiile, biserica încurajează adoptarea unor procedee deduse din genurile şi formele aflate în mare vogă. Într-un asemenea context, schiţat în grabă, personalitatea lui G. Reilich apare binevenită, propunînd dinamizarea repertoriului monoton şi eclectic. Care sînt soluţiile recomandate de către G. Reilich ?

Muzica în serviciul divin nu poate să se menţină într-un cadru strict funcţional, conservînd litera biblică. Fără a-şi modifica substanţial rolul, rezultatele vor fi mai spectaculoase dacă se va respecta doar spiritul textelor sacre. În acest fel, se tinde spre o diversificare a cîntării. Soliştilor li se acordă un spaţiu mai mare în ceremonia ritualului muzical. Corul nu va interveni decît pe



Magnificat din volumul *Motete* de G. Reilich (Arhivele Statului — Sibiu)

alocuri, avînd menirea să puncteze momentele cheie şi conclusive ale textului. În acest fel, redistribuirea rolurilor între solişti şi cor creează dintr-o dată o varietate de factură în desfăşurarea muzicală. Mai trebuie adăugat că soliştii pot susţine duete, terţete, cvartete, ceea ce sporeşte aspectul coloristico-sonor. Pe planul muzicii instrumentale, orga este chemată să-şi justifice existenţa numai în cazuri speciale, în mod uzual fiind solicitată în zilele de lucru. Pentru duminici şi sărbători se apelează la o formaţie instrumentală, flexibilă, mereu în schimbare, ale cărei sonorităţi exercită asupra ascultătorilor un farmec deosebit. Ansamblul instrumental înlocuieşte orga, dar nu mecanic. La început i se rezervă atribuţii de acompaniament, de dublare a vocilor, cu timpul însă, partidele se emancipează, creînd un discurs complex, cu numeroase linii cvasi-independente, imprimînd o tentă luxuriantă, de esenţă contrapunctică. Acum se afirmă tehnica *basului continuu,* a acelui suport armonic încredinţat clavicembalului, orgii sau altor instrumente din această familie, în funcţie şi de ceea ce se avea la dispoziţie. În mod deosebit se accentuează rolul melodiei, al acelui element sonor care poartă sensul muzical al textului. Cucerindu-şi prioritatea, melodia va subordona celelalte mijloace.

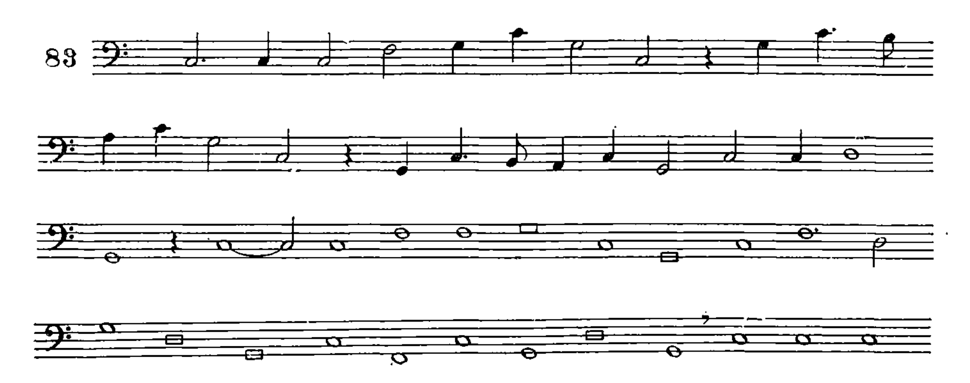
De bună seamă, Reilich porneşte de la modele ilustre. În primul rînd de la H. Schütz, un precursor al muzicii vocal-instrumentale, care sintetizează experienţa italiană în *Symphoniae Sacrae* II şi III (1647—1650), oferindu-i chiar anterior lui Reilich calea pe care o poate urma după *Kleine geistliche Concerten* I şi II (1636—1639), piese în care vocea şi instrumentele se mixează dînd expresie sentimentelor declanşate de citirea textelor sacre. Reilich preia această sugestie. Creaţia sa marchază momentul de cotitură în muzica profesionistă din Transilvania, cînd stilul polifonic a cappella se înlocuieşte cu stilul concertant omofon. Compoziţiile lui Reilich, deşi ţintesc prin direcţionarea lor noul stil, nu se pot desprinde total de matca din care şi-au tras seva, ceea ce explică ponderea încă însemnată a elementelor proprii stilului contrapunctic. Nu fără surprindere vom constata că formulele propuse de către Reilich nu sînt întotdeauna prea sigure, ceea ce demonstrează că încă nu erau suficient sedimentate. Oscilează, de la lucrare la lucrare, ansamblul instrumental folosit : două viori şi *basso continuo ;* cinci viori, care pot fi înlocuite cu instrumente de suflat, lăsînd fundalul armonic în susţinerea instrumentelor frecvente în biserici — orga, sau în afara lor — lăuta şi clavicembalul ; în sfîrşit, una sau cinci partide vocale cu sau fără viori şi *basso continuo.* Evident, gama variată a instrumentelor aduce un plus de interes, dar trădează necristalizarea formaţiei instrumentale tip. Ca şi alţi compozitori, Reilich trebuia să facă faţă condiţiilor locale, recurgînd la acele instrumente care se găseau la Sibiu. Nu putea fi prea rigid în ansamblul său, pentru a nu risca imposibilitatea onorării cererilor de instrumentişti. Oricum, un fapt rămîne indubitabil, partiturile lui Reilich, cu labilitatea reperată a instrumentelor, asigurau o culoare aparte, proprie unei anumite lucrări. Merită relevat şi spiritul parcimonios al includerii grupelor instrumentale în partitura generală, obligînd interpreţii la o maximă claritate şi eficienţă a execuţiei.
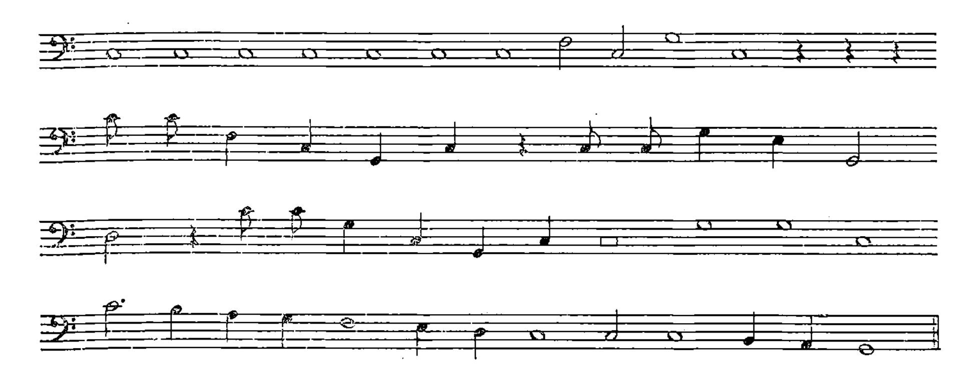
Compoziţiile lui Reilich prefigurează tipul vocal-instrumental cu diviziunile : ansamblu vocal-instrumental şi solist vocal cu acompaniament de clavecin. În termeni proprii formelor muzicale, se disting lucrări ample şi piese miniatu-

rale. Din prima categorie fac parte concertele (motete concertante) şi ariile, iar din a doua, piese scurte aflate în zona liedului. În formele monumentale, Reilich concepe piese de amplă respiraţie, adevărate cicluri unitare, servindu-se de texte biblice, psalmi şi versuri libere de inspiraţie umanistă, nedepăşind sfera tematică admisă de canoanele riguroase ale bisericii. Lucrările fundamentale — *Vesperae brevissimae, Noi concerte muzicale* şi *74 Concerte* — sînt de fapt cicluri ample constituite din piese de sine stătătoare, complexe ca structură, arcuite după criteriul dispunerii unor compoziţii muzicale pentru întregul calendar bisericesc. În acest fel, se obţine o succesiune de piese muzicale, avînd conţinutul raportat la un eveniment religios al anului, ceea ce înseamnă că viitorul ciclu *de tempore* este intuit aici. Reilich nu se aventurează pe un teren nedesţelenit. Dimpotrivă, adoptă elemente statornicite, prin folosirea unor citate melodice, coraluri, meritul revenindu-i mai ales prin felul prelucrării. De asemenea, nu se îndepărtează de principiul motetului, în lucrările mari, cu un puternic debit literar, recurgînd la principiul înlănţuirii mai multor segmente corespunzătoare ideilor enunţate. Extinderea principiului la dimensiunea unei lucrări mari generează forma vocal-instrumentală de tipul dictei. În *Vesperae brevissimae* încă nu se preconizează noul stil concertant într-o formă declarată. Compoziţia afirmă procedee noi, deşi poartă amprente puternice ale vechiului stil. Cu toate acestea, sînt de sesizat distribuirile vocale şi instrumentale, într-un dialog nu prea îndrăzneţ. Basul cifrat îşi adjudecă funcţia susţinerii întregului edificiu, consolidîndu-l şi imprimîndu-i supleţea coloristică. Se produce o mişcare alternativă în însuşi compartimentul grupelor vocale ale corului. Se opun, pe planuri ample, momentele solistice cu *tutti*. Corul nu excelează atît prin individualizarea vocilor, cît prin scriitura armonică, de esenţă izoritmică.

Vesperae brevissimae are şase secţiuni. După o introducere a *basului continuu,* urmează prima secţiune, *Domine adjuvandum,* pentru solist (bas), apoi, în ordine, *Dixit Dominus Domino (tutti), Confitebax tibi Domine, Beatus vix qui timet, Magnificat anima, Laude Jerusalem.* Este interesant de arătat că melodica lui Reilich este variată, incluzînd fraze emoţionale, adevărate cantilene, alături de fraze de manieră recitativică. Îmbinarea conduce în final la obţinerea unei suple linii vocale, destul de variată pentru acea vreme, punînd în valoare un ambitus larg, aşa cum se poate vedea din aria solo bas cu care debutează *Vesperae brevissimae :*

83





În *Noi concerte muzicale* intervin elemente specifice stilului reprezentat de către G. Reilich. De fapt, noţiunea de „concert" se reclamă insistent, fără să aibă sensul pe care îl cunoaştem în zilele de azi. Prin concert, aşa cum am văzut, se înţelege o piesă vocal-instrumentală îmbinînd atributele motetului şi cantatei. Aşadar, *Noile concerte muzicale* vor fi o serie de piese pentru un număr variabil de voci corale, pînă la cinci. Părţile instrumentale sînt mai dezvoltate, ajungînd să li se încredinţeze sarcini dramaturgice, de fuziune a secţiunilor sau de aprofundare efectivă. Apar în două rînduri (nr. 4 şi 28) momente instrumentale denumite *Simfonii* („Simph"). Într-un alt concert, adăugat ulterior, apare denumirea de „sonată", ilustrînd un interludiu instrumental [1].

În orientarea sa către muzica noului stil, în care o funcţie tot mai decisivă se atribuie compartimentului instrumental, l-au putut influenţa unele partituri, ca, bunăoară, *Bassus pro organo, Beistliche Harmonien,* compus de Samuel Capricorno. Pe coperta interioară a exemplarului din Sibiu scrie numele „Gabrielis Reilichis" [2]. Partitura conţine piese de orgă, avînd denumiri ca : *Organo, Sonata, Exter Domini, Alleluia.*

Secţiunile instrumentale cu rol de sine stătător vor apare şi mai frecvent în *74 Concerte,* ilustrînd tendinţa de emancipare a compartimentului instrumental, demonstrîndu-şi virtuţile, care vor fi ulterior explorate pe multiple planuri. Deocamdată, rolul acestor simfonii se reduce la crearea ambianţei, afirmarea tonalităţii fiind timid legată de elementul motivic. Distribuirea atribuţiilor în partiturile lui Reilich este astfel făcută, încît să concure la o cît mai bună sonoritate. Tema întotdeauna va răsuna neîncărcată de o masivă participare a celorlalte voci, basul continuu dublează şi susţine înveşmîntarea armonică, în timp ce
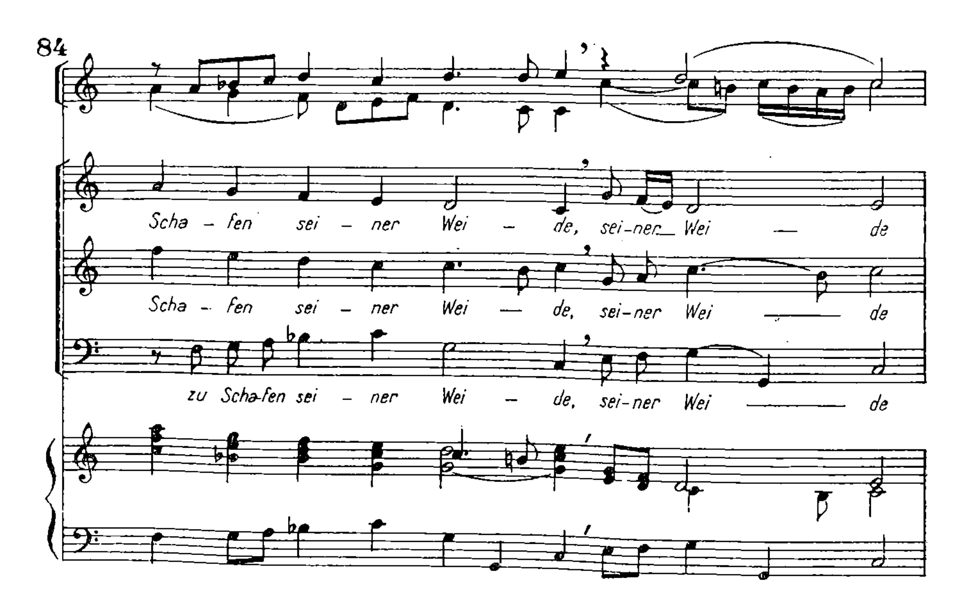
---

[1] *Noi concerte muzicale* însumează cifra de 30 de piese. Li se adaugă încă cinci care pot fi atribuite lui Reilich. Mai urmează trei, ultima scrisă de Jacobus Bordan în 1703, despre care cu greu s-ar putea afirma că i se datorează lui Reilich. Denumirea părţilor şi ordinea se pot vedea în *Lucrări de muzicologie,* op. cit., p. 154—155.

[2] Arhivele Statului — Sibiu jj-1071. Compozitorul Samuel Capricorno (1629—1665) era cunoscut în Transilvania. Biblioteca gimnaziului din Braşov achiziţionase lucrarea *Ein Bild gestochen 1659 von Philipp Kilian ;* vezi E. H. Müller. *Musiksammlung der Bibl. zu Kronstadt,* 1930, p. 17.
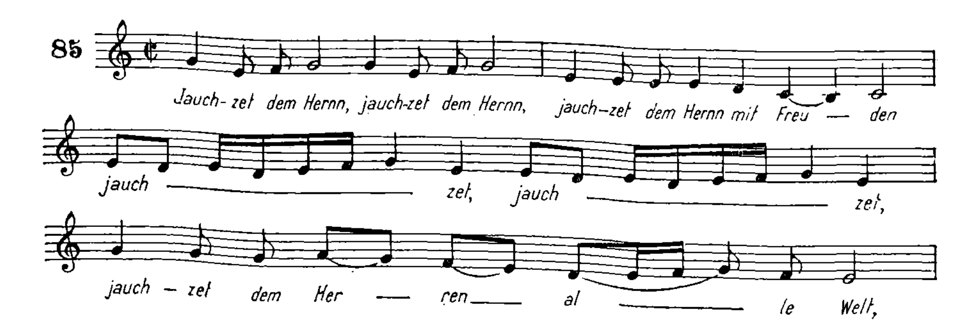
instrumentele asigură ornamentarea, adică îmbogăţirea fluxului tematic prin intervenţii cvasi libere şi mixturi. Ne găsim într-o epocă în care procedeul mersului paralel, la intervale de terţă şi sextă, era deosebit de gustat. Totodată se recurge adeseori la pasaje vocale contrapunctice. Secţiunea mediană a concertelor oferea prilejul unor desfăşurări motivice, adevărate demonstraţii de virtuozitate în conducerea şi mînuirea vocilor, ca de exemplu în prima piesă din manuscrisul *Noi concerte muzicale,* intitulată *Jauchzet dem Herrn,* pentru trei voci, două viori şi continuo :
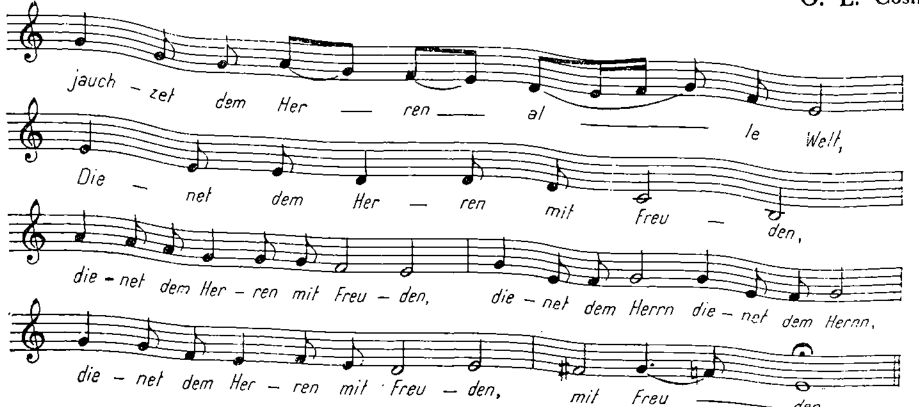
84
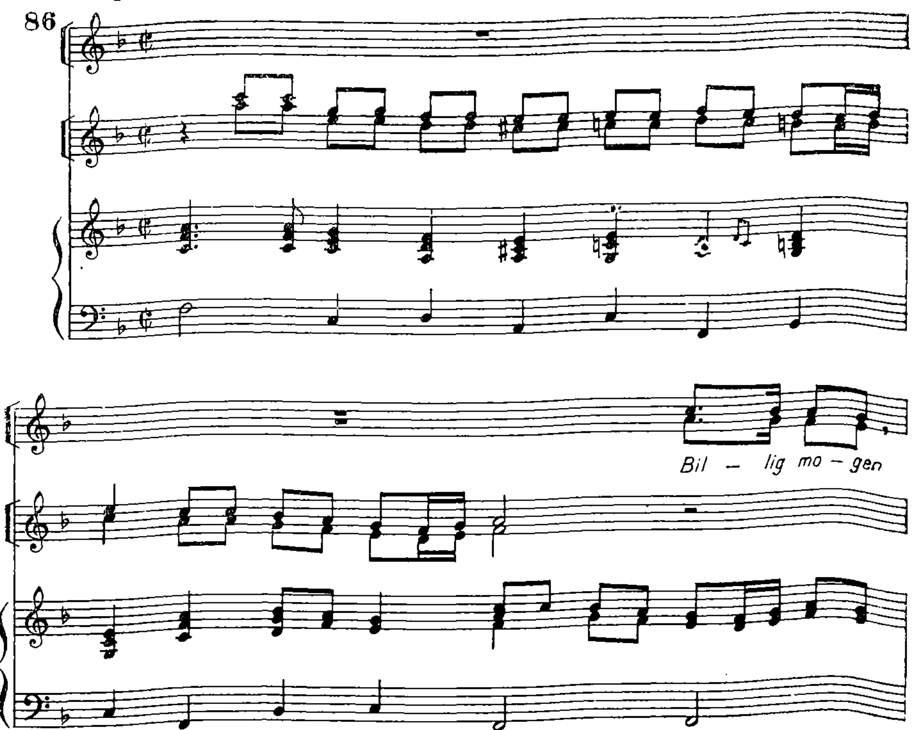


Tema din acelaşi concert probează cel puţin trei aspecte : talentul de melodist al lui Reilich, riguroasa construcţie avînd structură ternară şi influenţa stilului de operă italian. Caracterul modulant din ultima măsură se justifică prin necesitatea evitării unei cadenţe ferme într-un moment cînd se pregăteau celelalte voci să intre :
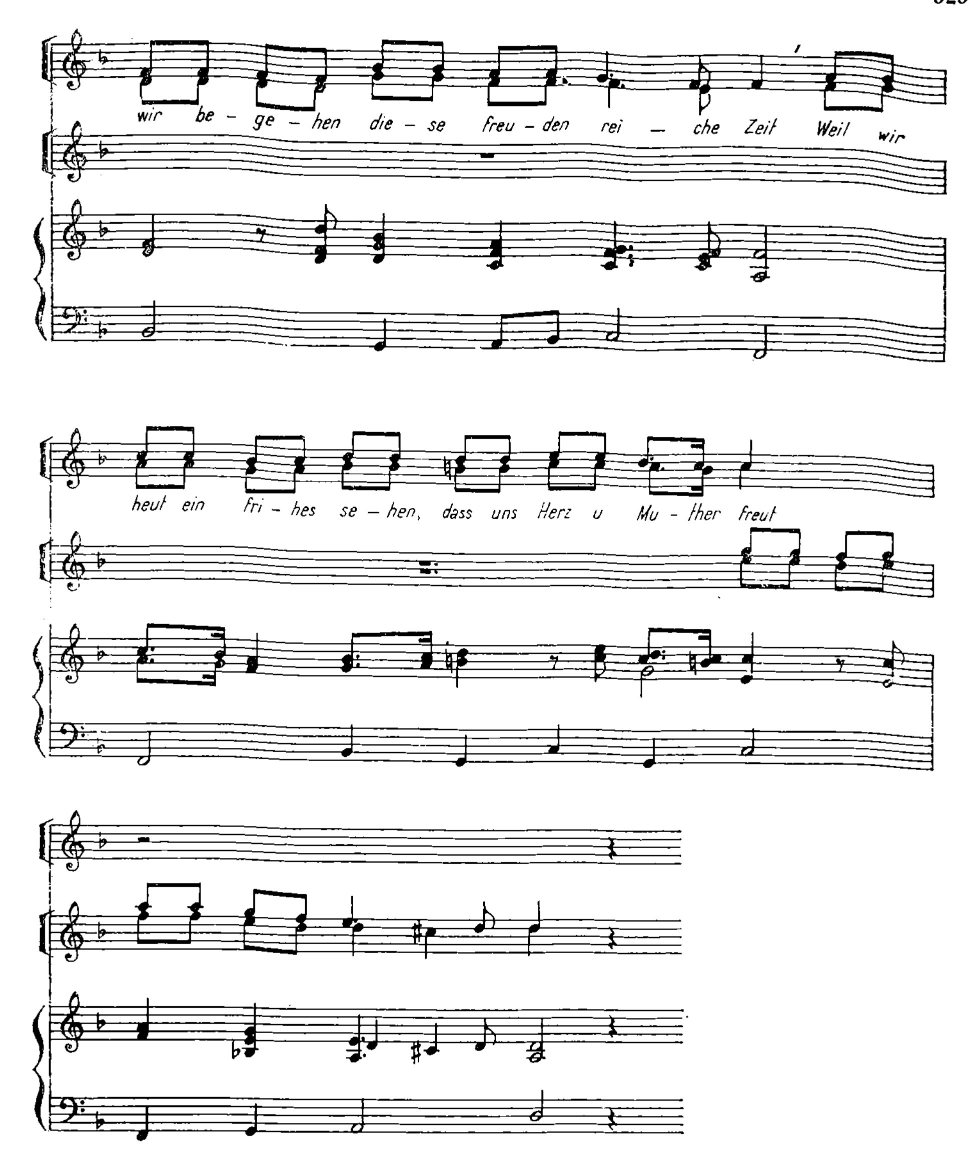
85
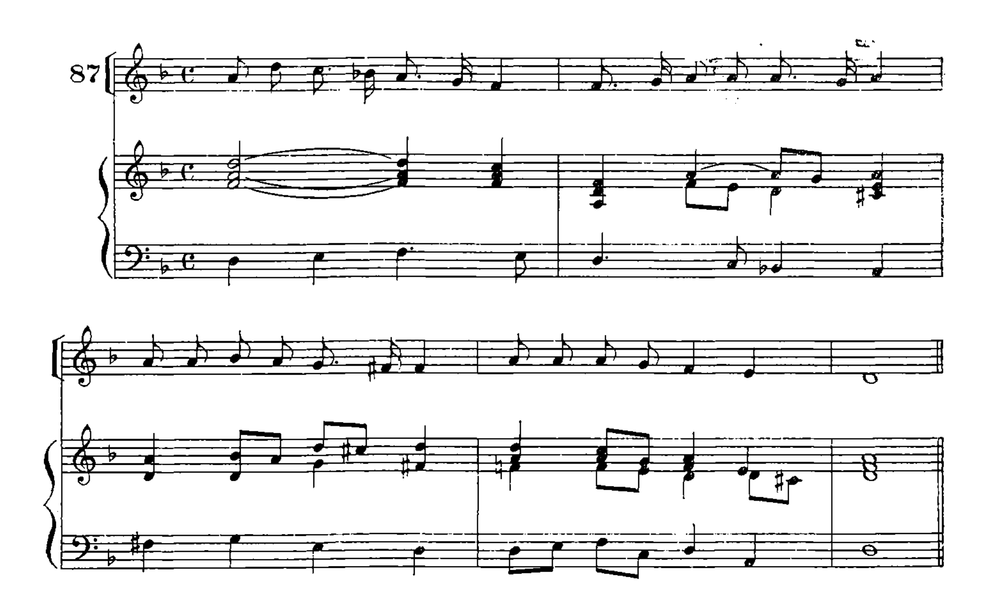




Influenţa stilului italian devine mai pronunţată în lucrările ulterioare, justificînd afirmaţia că pe măsură ce acumulează experienţă Reilich se îndreaptă mai decis şi limpede înspre stilul italian. Un exemplu grăitor îl avem în *O nouă lucrare muzicală,* în care un efect iscusit îl reprezintă dialogul dintre cele două instrumente soliste (viori, ce pot fi înlocuite cu alte instrumente) şi cele două voci umane *(canto primo et secundo).* Mersul în terţe paralele cu profil linear descendent şi preluarea uşor variată a incipitului tematic vor conduce spre o admirabilă pagină muzicală :





Piesele vocale din a doua parte a volumului *Pădure de flori şi trandafiri* sînt concepute ca scurte melodii, în genul lor, un fel de cuplete, avînd un conduct melodic uşor de memorat, susţinute de o armonie simplă. Prin configuraţia lor, par a fi piese de salon. Şi de data aceasta se impune talentul melodic al lui Reilich, evident în *Reine Schönheit hat die Welt,* deşi îi lipseşte ampla respiraţie :



Stilul componistic al lui Reilich este departe de a fi perfect. Simetria frazelor, rigurozitatea tematică sînt respectate parţial, trădînd o anumită nesiguranţă. Indecizia reperată se constată îndeosebi în tratarea armonică, destul de variată în simplitatea ei, oscilînd între sistemul modal gregorian şi tonal funcţional.

G. Reilich a făurit un tipar al muzicii vocal-instrumentale, un model, care a fost continuat şi îmbogăţit de generaţiile următoare de compozitori din Transilvania. Prin creaţia sa, bogată în idei melodice, nobilă ca inspiraţie şi meşteşugit realizată, G. Reilich a contribuit substanţial la progresul artei sonore autohtone.

DANIEL CRONER

Muzicianul sas Daniel Croner era originar din Transilvania. Sub acest aspect poate fi alăturat lui Ion Căianu, activitatea ambilor fiind indestructibil legată de locurile natale. Daniel Croner s-a născut la Braşov, la 22 martie 1656, şi a murit la Hălchiu, localitate situată în vecinătatea Braşovului, la 23 aprilie 1740. Aşadar, optzeci şi patru de ani, o viaţă lungă, dar numai jumătate pusă în slujba muzicii. Mai precis, pînă în 1704 sînt documente, manuscrise muzicale ce atestă preocupările componistice ale lui Croner, după care s-a consacrat carierei de preot. Nu se ştie exact dacă în această calitate nu a mai profesat muzica, în calitate de organist, fie şi pentru propria lui plăcere. N-ar fi exclus şi să fi compus. Un fapt rămîne cert : o dată cu adoptarea cinului preoţesc, dispar indiciile legate de cariera muzicală. Faptul pare posibil deoarece unei feţe religioase i se interzicea practicarea muzicii. Oricum, opţiunea lui Croner pare

a fi fost dictată de o anumită comoditate a vieţii preoţeşti, determinîndu-l să renunţe la o strălucită carieră de organist, dublată de cea de compozitor. După ce s-a împărtăşit cu nectarul profesiei muzicale, ruptura pare brutală şi parţial nebuloasă.

Daniel Croner a beneficiat de o temeinică pregătire muzicală. Nici de data aceasta Braşovul nu s-a dezminţit, oferindu-i lui Croner, ca lui Bacfarc odinioară, cadrul prielnic acumulării cunoştinţelor muzicale. La împlinirea vîrstei de douăzeci de ani, Croner pare a fi fost instruit în probleme de teorie muzicală, compoziţie, posedînd totodată tehnica întocmirii tabulaturii, adică scrierea muzicală prin intermediul cifrelor şi literelor. Croner stăpînea la perfecţie şi tehnica basului general, ceea ce mai înseamnă că era un iscusit organist. Muzicienii care şi-au adus contribuţia la formarea lui Croner au fost : S. Mylius [1], nume asupra căruia planează multe incertitudini, nefiind menţionat ca muzician în documente, şi, probabil, Johannis Grügeri, după metoda căruia a învăţat tehnica basului continuu. Gradul impresionant al cunoştinţelor muzicale deţinute de Croner poate fi evaluat după manuscrisul *„Institutiones Musicae / Samuel Mylii / Regulae speciales / Compositorum / Finis, Corona, 1675"*. Acest titlu este scris de Croner, care mai adaugă : *„Annotationes Tabullaturae Germanicae / Breve Compendium / de Bassi Generali seu Continuo / Johannis Grügeri"* [2]. Prin urmare, la nouăsprezece ani, potrivit acestui manuscris, elaborat după unele modele sau, foarte probabil, copiat, Croner parcursese un drum greu, la capătul căruia devenise stăpîn al domeniului căruia intenţiona să i se consacre.

În anul 1681 îl găsim la Wroclav (Breslau), Polonia, unde se pare că studiază teologia. Totuşi, nu pierde contactul cu muzica. În această localitate scrie o primă parte a tabulaturii pentru orgă. În 1682, Croner merge la Wittemberg, unde, de asemenea, urmează cursuri de teologie, după cum rezultă dintr-o semnătură : „Dan. Cro. C.T.St.", adică Daniel Croner, Coronese Theologiae Studiosus [3]. Indiscutabil, în acest oraş german Croner a avut prilejul de a lua contact cu mişcarea componistică, cu tendinţele înnoitoare în domeniul tehnicii instrumentelor. La Wittemberg, Croner a studiat muzica cu organistul, cantorul şi *„chori musici director"* Johann Ulich, care într-atît s-a ataşat de elevul şi prietenul său, încît la despărţirea survenită în 1683 îi dedică o *Odă muzicală* [4], pentru canto, continuo şi două viori. Din textul celor şapte strofe se deduce că Daniel Croner era un „...nobil fiu al muzelor", care l-a audiat pe autor doi ani. Croner, deşi îl iubea pe Eusebius, „totuşi a rămas credincios muzei / încît s-a exersat temeinic / El spunea : o preţuiesc ca aurul. / Da, chiar mai mult decît alte comori" [5].

---

[1] Porfetye, Andreas. Op. cit., p. 13.
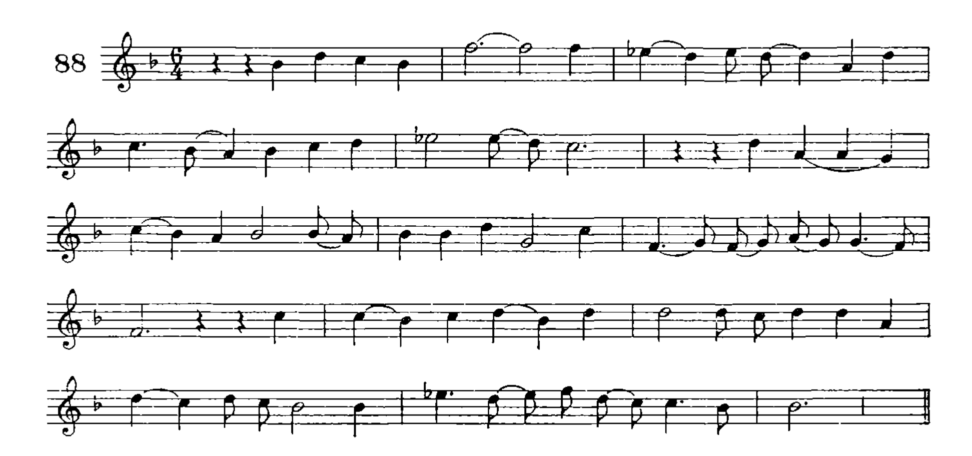
[2] Păstrat în biblioteca de la Biserica Neagră din Braşov, I. F. 37 a.

[3] Porfetye, A. Op. cit., p. 14.

[4] *Odă muzicală* de Johann Ulich, dedicată lui Daniel Croner, păstrată în biblioteca de la Biserica Neagră, Braşov, TF 53 III/3, 4. Pe coperta interioară se poate citi : „Amintire din inimă pentru preaonoratul şi mult stimatul şi preaînţeleptul Daniel Croner din Braşov din Transilvania, cunoscător al Sfintei Scripturi şi al ştiinţei omeneşti, care la 29 octombrie 1683 pleacă din Universitatea cu renume mondial din Wittemberg în iubita lui patrie, în care următoarea odă muzicală, din deosebită prietenie şi veşnică amintire, să-l însoţească. Wittemberg, Tip. Hotheus Henckel, 1683 ; cf. Porfetye, A., op. cit., p. 14.

[5] Porfetye, A. Op. cit., p. 29—30.

Melodia *Odei muzicale* în cinstea lui Croner nu se încadrează în categoria celor de factură convențională. Dimpotrivă, oferă un desen elevat, complex, trădînd sfera muzicii instrumentale ca organizare melodică, de care J. Ulich și discipolul său erau atașați :



Dacă dăm crezare cuvintelor lui Ulich, înseamnă că D. Croner era un muzician extrem de înzestrat, un artist cultivat, cu alese însușiri morale și sufletești. *Oda,* cu aluziile sale, mai mult decît măgulitoare, venite din partea unei personalități muzicale recunoscute [1], nu putea fi un gest obișnuit, ci o pornire admirativă, stîrnită de însușirile excepționale ale muzicianului transilvănean.

Croner s-a întors, așadar de la studii în 1683, și a ocupat postul de organist la Brașov, unde a rămas pînă cînd (nu cunoaștem anul) a devenit preot la Hălchiu și prodecan al Capitlului Țării Bîrsei [2].

Creația muzicală a lui Croner, așa cum poate fi dedusă din manuscrisele păstrate, cuprinde în exclusivitate muzică instrumentală și, mai restrictiv, muzică de orgă (clavicord, spinetta). În perimetrul acesta a zămislit adevărate capodopere, infirmînd părerea acelora care îi subapreciau talentul și măiestria, considerîndu-l amator [3]. Potrivit manuscriselor, opera lui Croner se poate divide în teoretică și componistică. Caracter teoretic muzical are menționatul volum *Institutiones Musicae,* unde, la sfîrșitul capitolului *Regulae Specialis Compositorum,* Croner indică anul 1674. Compozițiile și transcripțiile sînt constituite în titlurile :

Tabulatura, / Fugarum, Praeludiorum, Canzonu (Canzonarum, n.n.) */ Tocatarum et Phantasiarum / Comparata / Daniele Cronero, Coronense, / Transylvano, /Anno 1681, Die 30 ianu : / Wratislavia* [4].

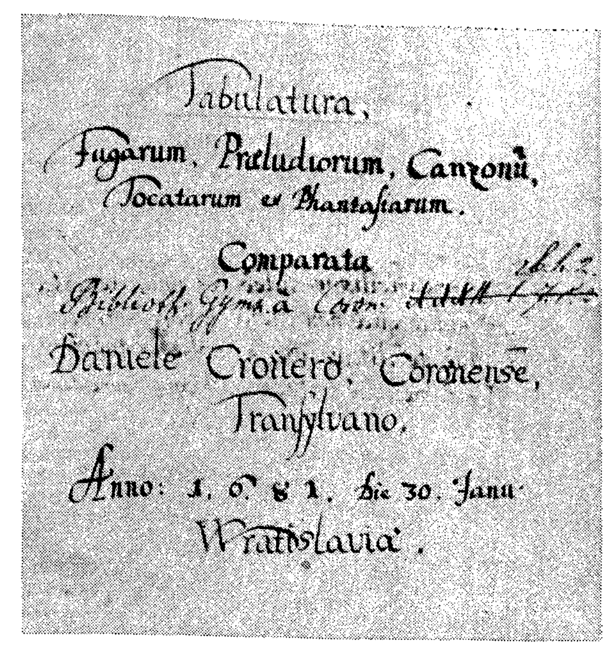
---

[1] Müller, Erich, H. *Eine Tabulatur des Dresdner Hoforganisten,* op. cit., p. 99—101.

[2] Zinveliu, G. *Studii pentru o monografie...* op. cit., p. 7.

[3] Müller, E. H. Op. cit., p. 99—101.

[4] Biblioteca Biserica Neagră, Brașov — I F 37.



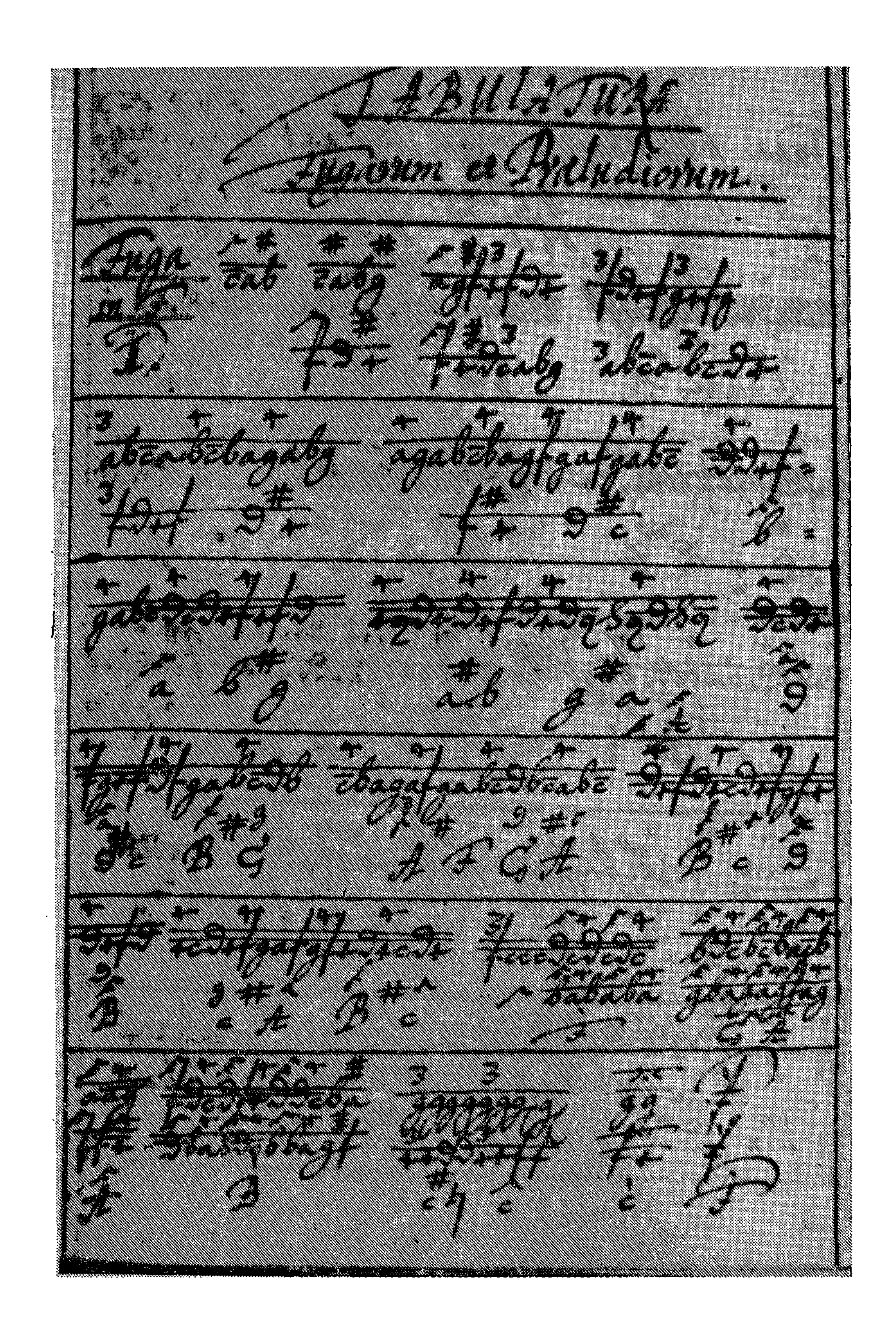
Coperta colecţiei de piese instrumentale a lui Daniel Croner, *Tabulatura Fugarum et Praeludiorum...*, 1681 (Bibl. Biserica Neagră, Braşov)

2. *Tabulatura Num. 12 Preambulorum und einem Capriccio von eben 12 Variationen durch alle Claves und Tonos auf Clavichordien und Spinetten zu gebrauchen gesetzt von Johann George Kittelen — Wittberühmter Chor Hoforganisten in Dresden, Anno 1682 Mense Majoe — Wittembergae A 1682. d 1/10 May. Scrib. Dan. Cro. c.T.St.*

3. *Tabulatura Fugarum et Praeludiorum* — fără indicarea anului şi semnăturii pe foaia de titlu. Interiorul manuscrisului probează autorul în cîteva rînduri : Daniel Croner şi timpul : 1685. Un singur preludiu datează din 1704 [1].

Cronologic, manuscrisele lui Croner se întind pe o durată de trei decenii, din 1674 — *Institutiones* — pînă în 1704, cînd apare ultimul preludiu din seria Tabulaturii elaborate în 1685. Aşadar, anii 1674—1675, 1681, 1682 şi 1685—1704 sînt aceia în care D. Croner şi-a redactat manuscrisele. Fiecare se înscrie pe o traiectorie stilistică evolutivă, aducînd componente noi în creaţia muzicală a lui Croner şi a epocii sale. Croner recurge la sistemul tabulaturii germane tîrzii pe

[1] *Tabulatura Fugarum et Praeludiorum* este legată în acelaşi volum cu partea a doua a manuscrisului care începe cu *Institutiones Musicae*, în timp ce *Tabulatura Fugarum, Praeludiorum, Canzonarum, Tocatarum et Phantasiarum* este legată în acelaşi volum cu *Tabulatura Praeambulorum* şi cu *Capriccio* de J. H. Kittel, copiată de D. Croner. Deci, primul manuscris datează din 1675, împreună cu 1685—1704 ; al doilea manuscris cuprinde tabulaturile din 1681 şi 1682.
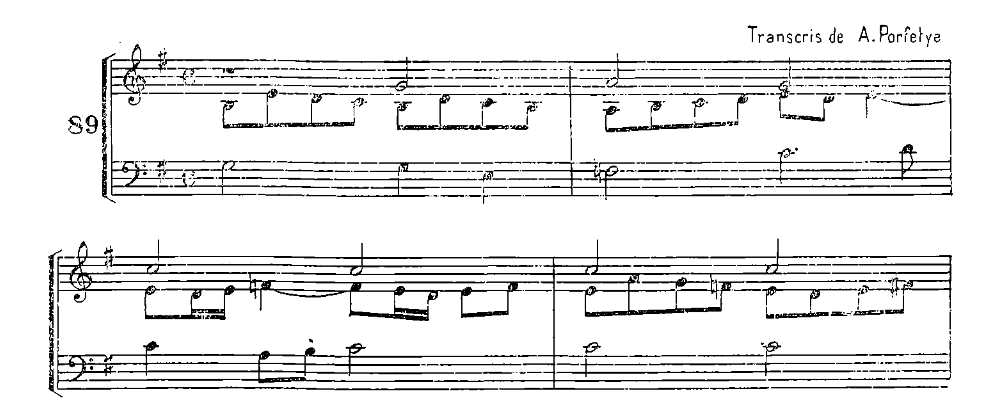


Prima pagină din *Tabulatura Fugarum et Praeludiorum* de Croner
(Biblioteca Biserica Neagră — Braşov)

care o explică în introducerea la *Tabulatura Fugarum, Praeludiorum, Canzonarum, Tocatorum et Phantasiarum,* în aşa-numita „Aplicatură" tehnică a notaţiei, indicînd şi nomenclatura digitaţiei. Sub acest aspect se preiau ideile lui Diruta, dar totodată se şi preced teoriile lui Daniel Speer din *Grund-richtiger Kurtz-Leicht — und Nötinger jetzt Wolvermehrter Unterricht* (Ulm, 1697) şi ale lui J. B. Sember din *Manuductio ad Organum* (Salzburg, 1704) [1].

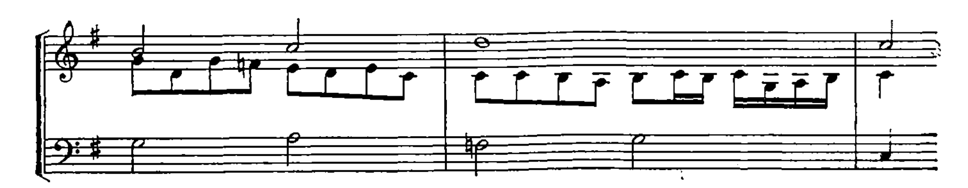
Genurile abordate în tabulaturile lui Croner sînt prin excelenţă instrumentale. Atenţia lui s-a îndreptat spre tiparele noi, aflate în faşă, ca fuga şi preludiul. Evident, Croner nu a survolat un teritoriu vast. În mod conştient şi-a restrîns raza preocupărilor la genurile instrumentale pentru noile instrumente care se lansaseră şi se aflau în plin proces de desăvîrşire tehnică. Croner foloseşte clavicordul şi spinetta dintre instrumentele noi, precum şi orga. Faptul că se afla într-o intensă perioadă de căutări pare a fi ilustrat de relativa varietate a genurilor miniaturale din tabulaturile lui : fugă, preludiu, preambul, fantezie, toccată, magnificat, cu derivaţiile *intonatio* şi *verses (versetto), principium, concordatio* şi *capriccio.* Diferenţele existente între aceste genuri sau forme sînt adeseori greu de sesizat, deoarece uneori nu se conturează trăsături distinctive constante. Spre exemplu, *Fuga in G nr. 14* din tabulatura anului 1681 are o structură omofonă, fiind mai exact o toccată sau un preludiu, în timp ce *Preludiul nr. 18,* în *Sol,* sau *Preludiul nr. 19,* tot în *Sol,* din acelaşi volum au mai degrabă caracterul unei expoziţii dezvoltate de fugă. Cu toate aceste oscilaţii, mai ales identificate în prima tabulatură, întocmită în timpul cînd Croner îşi făurea meşteşugul componistic, se disting trăsături structurale specifice fiecărui gen sau formă.

Magnificat reprezintă forma instrumentală a cărei origine descinde din tiparele muzicii vocal-instrumentale. Prezenţa coralului apare în acest caz firească. Stilul predominant este acela al monodiei acompaniate. Deasupra unui fundal contrapunctic, se impune maiestuos melodia coralului, în valori largi, ca bunăoară în *Magnificat Secundus Versus* (nr. 53), 1681 : [2]
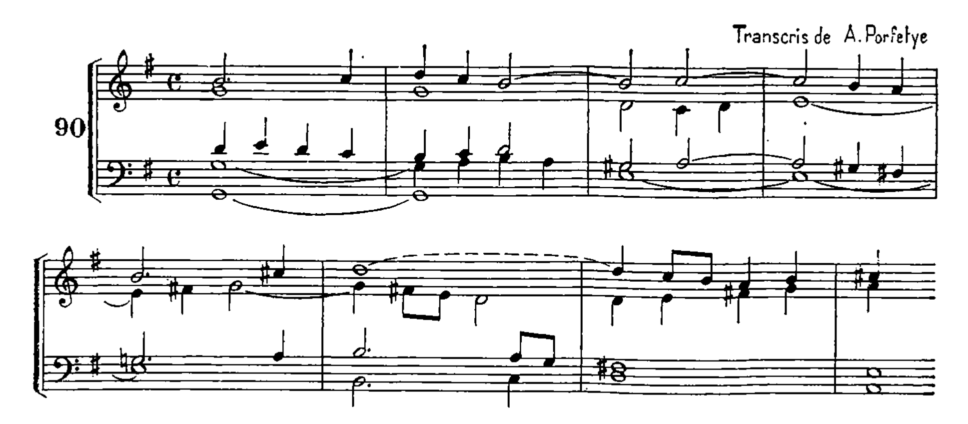


[1] Baron, J. H. *A 17-th Century Keyboard Tabulature in Braşov,* p. 279—282. Se expune aici pe larg contribuţia lui D. Croner la dezvoltarea tehnicii aplicaturii.
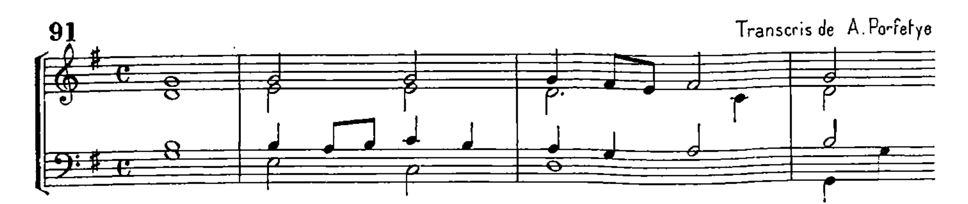
[2] Am folosit manuscrisele-transcrieri din D. Croner ale lui Andreas Porfetye, căruia îi aducem mulţumiri.



Tema apare adeseori şi în registrul grav, împletirea continuă a unor voci care-şi dispută o formulă motivică avînd rolul figuraţiilor menite să pregătească atmosfera emoţională şi apoi să ornamenteze coralul impunător şi sobru, ca în *Quintus versus in G nr. 55.* În ansamblul vocilor, asemenea piese prefigurează structuri muzicale de proporţii restrînse, în care se desfăşoară două planuri sonore interferente. O factură deosebită se găseşte în *Sextus versus nr. 56,* unde desfăşurarea vocilor are un caracter impetuos, distribuite într-o ţesătură densă omofono-contrapunctică neimitativă :
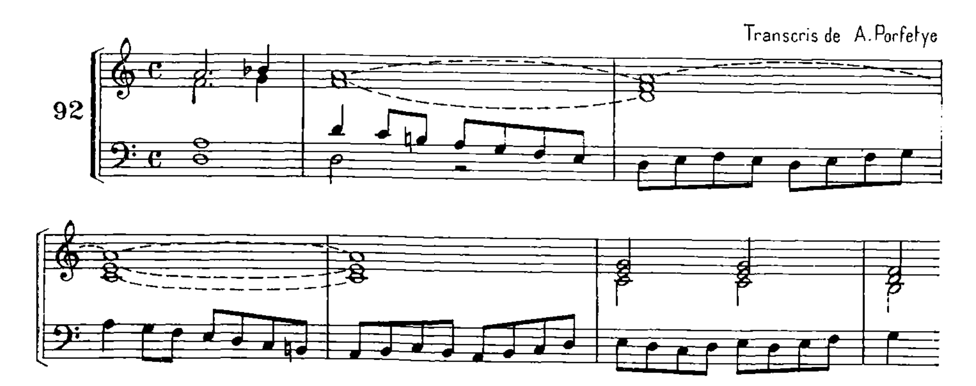


Preludiul, preambulul, toccata şi fantezia sînt genuri instrumentale pure vădind deosebiri minime în această fază istorică. Exceptînd preludiile numeroase care au caracterul unei expoziţii de fugă mai mult sau mai puţin dezvoltată, genurile menţionate sînt piese de factură omofonă sau contrapunctică mono sau bipartite. Iată începutul *Preludiului în Sol nr. 17* :



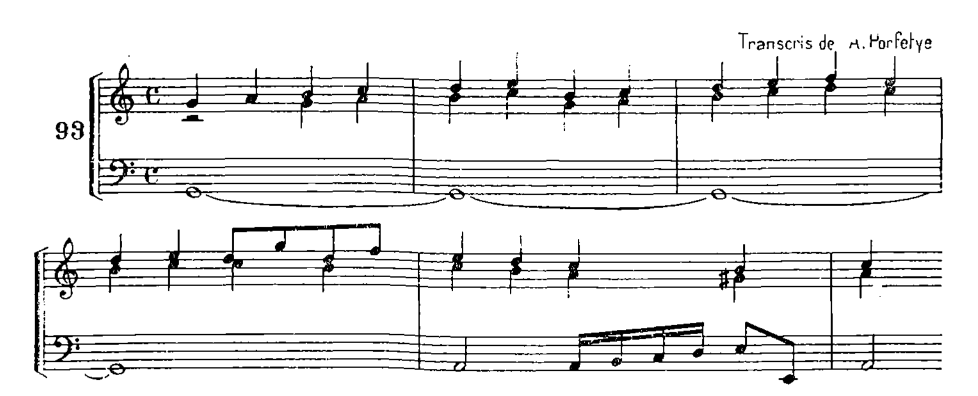
Toccata şi fantezia, spre deosebire de preludiu şi preambul, care nu vădesc o diferenţiere cît de cît perceptibilă între ele, sînt piese mai dezvoltate, avînd un pronunţat grad de tehnicitate instrumentală, de virtuozitate.

Toccata în re minor, nr. 16 se prezintă dinamică datorită caracterului motoric al mersului în optimi ce contrastează cu acordurile statice menite să creeze spaţialitate sonoră.

În *Toccata în Mi, nr. 13,* caracterul de coral este pronunţat în primele măsuri, ca apoi, datorită pasajelor figurative, scriitura să capete o tentă de bravură :



În *Fantasia în Sol, nr. 8,* tot din tabulatura din anul 1681, se remarcă o factură mai variată, cu contraste de planuri, intervenţia unor procedee contrapunctice, ca imitaţii, secvenţe, apoi mersul în terţe şi sexte paralele, ceea ce conferă un plus de strălucire :

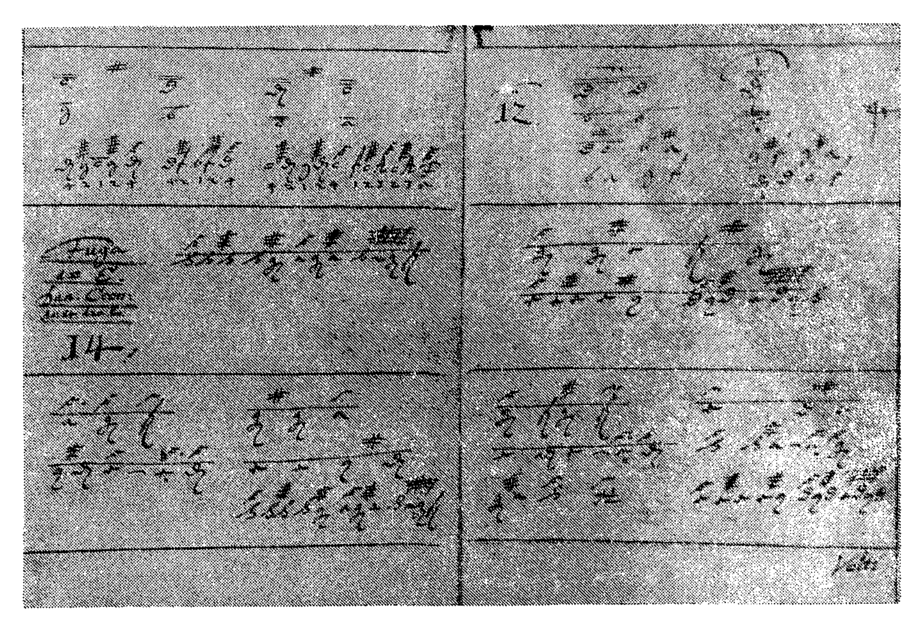


Principium este tot o piesă scurtă, care are multe afinităţi cu preludiul, în timp ce *Concordantiae* apare ca o miniatură cu caracter pedagogic, ceea ce rezidă din armonizarea gamei descendente *do major,* în doimi, pătrimi, optimi.

Forma *Capriccium* apare o singură dată, în Tabulatura lui Kittel, intitulată *Supra Brevem Bassum,* fiind o temă (ostinato) cu 12 variaţiuni scurte [1].

[1] Apel, W. *Geschichte der Orgel und Klavier Musik dis 1700.* Bärenreiter-Verlag, 1697, p. 632.

În sfîrşit, fuga se legitimează ca o formă contrapunctică complexă, avînd mai multe voci ce se desfăşoară în decursul a trei secţiuni : expoziţie, dezvoltare (divertisment) şi repriză. Structura clasică a fugii în tabulaturile lui Croner apare riguros constituită. Este adevărat însă că multe din fugile astfel nominalizate în tabulatura din 1681 din punct de vedere stilistic nu sînt fugi, în timp ce multe preludii au fost concepute în tiparele formei de fugă. Confuzia formei se demonstrează fără echivoc. Dar nu este puţin important că indiferent de titulatura sub care apare, forma de fugă a fost cunoscută de către D. Croner încă din prima sa tabulatură şi demonstrată practic. Spunem practic, deoarece teoretic o avem larg expusă în 1674, în *Institutiones Musicae,* unde se descriu, în funcţie de regulile folosite, nu mai puţin de treisprezece tipuri de fugă. Fiind scrise de Croner, regulile de compoziţie ale fugii îi erau deci cunoscute, ulterior aplicîndu-le în numeroase opusuri. Fără îndoială, Croner a învăţat stilul fugii de la profesorul său braşovean, anonim, probabil Samuel Mylius (Milii).



Fugă în mi major de Daniel Croner (Bibl. Biserica Neagră — Braşov)

Daniel Croner se înscrie în fluxul muzicii instrumentale promotoare a stilului nou, preconizat de Frescobaldi şi Couperin şi adoptat de compozitorii germani Buxtehude, Froberger, Pachelbel şi Kuhnau, pregătind terenul pentru apariţia lui J. S. Bach. În istoria fugii, Croner trebuie să ocupe un loc marcant, deoarece a stăpînit la perfecţie tehnica formei şi a creat numeroase lucrări într-o perioadă cînd nu se pot distinge cu precizie anii compunerii unor piese similare de către alţi autori. Pachelbel, un alt pionier al acestei forme, a lăsat în manuscris

numeroase fugi care par să dateze din jurul sau după anul 1690. Pe Croner l-au influenţat în arta fugii compozitorii citaţi în tabulatură : Froberger şi B. Meyer, ei înşişi autori în bună parte anonimi, care au intuit şi premers noul tipar de prezentare a stilului contrapunctic, respectînd cu severitate tema iniţială. Dar rolul lui D. Croner nu poate fi lămurit pe deplin şi, în acest fel, reconsiderat decît analizînd, cu ajutorul datelor statistice, ponderea fugilor în cadrul ansamblului creaţiei sale. Se vor putea, totodată, vedea şi elementele ce decurg din indicarea sau neindicarea apartenenţei pieselor însăilate în cadrul tabulaturilor.

Genurile şi tonalităţile din *Tabulatura Fugarum, Praeludiorum, Canzonarum, Tocatarum et Phantasiarum* se înfăţişează după cum urmează[1] :

Genul	Centrul tonal							Total genuri
	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si bemol	
PRELUDIU			**4** 2,23, 35,70	**3** 7,36 45	**6** 17,18, 19,29, 39,60	**1** 20	**1** 43	**15**
PREAMBUL	**2** 4,40	**3** 1,3, 46			**1** 48	**4** 5,6, 37,47		**10**
FANTASIA					**1** 8			**1**
TOCCATA	**1** 59	**1** 16	**2** 13,67		**2** 9,30			**6**
FUGA	**3** 11,42 62	**9** 10,22, 26,34 44,50 57,64 66	**2** 63,68	**2** 25,65	**8** 12,14 15,31 33,38 49,61	**6** 21,27 28,41 58,69		**30**
MAGNIFICAT			**1** 51		**5** 52,53 54,55 56			**6**
PRINCIPIUM					**1** 24			**1**
CONCORDATIO	**1** 32							**1**
Total centr. ton.	7	13	9	5	24	11	1	Total general **70**

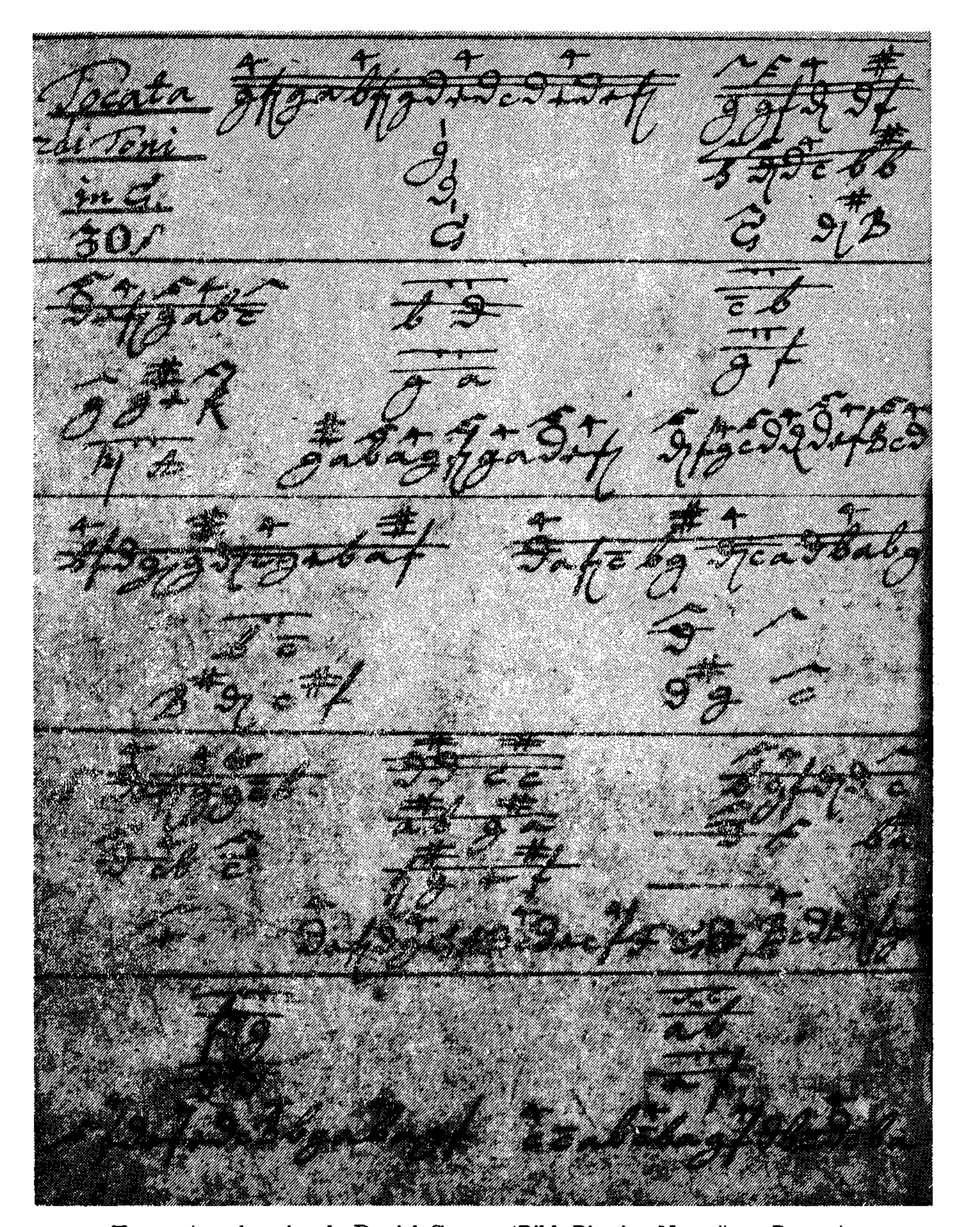
[1] Se păstrează cu stricteţe nomenclatorul indicat de către D. Croner, ceea ce explică de ce apare preludiul şi preambulul. Am comasat doar speciile ce alcătuiesc ciclul Magnificat : intonatio şi versus.

Vom remarca doar aspecte edificatoare pentru concepția lui Croner din anul 1681. Fugile sînt majoritare chiar și în cazul cînd preludiile și preambulurile ar fi tratate la un loc. Toccata și, îndeosebi, fantasia sînt modest reprezentate. Centrii tonali preferați : *Sol, Re, La, Mi, Do. Si* (bemolul) apare o singură dată. Deci, preferință pentru tonalități cu puține semne de alterație. De menționat că numai în două cazuri Croner indică minorul, Preludiile nr. 18 și 19, prin adăugarea unui „b" (bemol). Mai trebuie specificat că din totalul de 70 de piese, 8 reprezintă transcrieri (copii) : nr. 58, *Fuga în La,* nr. 62, *Fuga în Do,* nr. 63, *Fuga în Mi,* și nr. 65, *Fuga del variatio in Fa,* aparțin, după toate aparențele, lui Johann Ulich (Will ?) ; nr. 66, *fuga în Re, lui* G. Froberger, nr. 67, *Toccata în Mi,* nr. 68, *Fuga în Mi,* și nr. 69, *Fuga în La,* lui Bernard Meyer. Așadar, 62 de piese neavînd precizat autorul, într-un manuscris extrem de scrupulos din acest punct de vedere, trebuie să admitem că aparțin lui Daniel Croner, care, după cum se specifică pe foaia de titlu a tabulaturii, le-a compus prin cuvintele *„comparata",* iar în ultima tabulatură, *„posita".*

Tabulatura lui Croner din 1682, constituită din 14 piese, reprezintă transcrierea unui manuscris de J. H. Kittel, exceptînd ultima piesă, *Fuga în mi mixolidic,* semnată de Croner și adăugată mai tîrziu, fiind datată 20 noiembrie 1684. Sinoptic, această tabulatură capătă acest aspect :

Genul	Centrul tonal							Total genuri
	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	
PRELUDIU	I 2	I 4		I 6	I 8	I 10	I 12	**6**
PREAMBUL	I 1	I 3	I 5		I 7	I 9	I 11	**6**
FUGA			I 14					**I**
CAPRICCIO							I 13	**I**
Total tonalități și general	2	2	2	1	2	2	3	**14**

Datorită lui Kittel, D. Croner își însușește un mod de sistematizare a pieselor în tabulatură. Criteriul ordonării pieselor derivă din înlănțuirea tonurilor în gamă, care asigură o logică de fier principiului succesiunii și integrării. Astfel, în tabulatură, preambulurile sînt determinate de tonalitatea minoră, în timp ce preludiile, de tonalitate majoră, în ordinea : *do* minor, *do* major, *re* minor, *re* major, *mi* minor, *fa* major, *sol* minor, *sol* major, *la* minor, *la* major, *si bemol* major, *si* minor.



Tocata în sol major de Daniel Croner (Bibl. Biserica Neagră — Braşov)

Excepţie de la regula formulată o avem doar în cazul tonalităţilor *si bemol* major, care inversează ordinea şi tonalitatea pieselor, deoarece Kittel şi Croner nu-şi permiteau pe atunci să apeleze la tonalităţi cu mai mult de trei diezi sau bemoli.

Principiul succesiunii după criteriul tonalităţii se găseşte în aceeaşi perioadă şi la alţi compozitori, dar ulterior întocmirii tabulaturii lui Croner, avînd ca model un manuscris, azi pierdut, al lui Kittel. Pachelbel tipăreşte suite în 1683, după acelaşi principiu, iar Kuhnau, partitele cu preludii introductive în 1689 [1]. Dat fiind faptul că tînărul Kuhnau a studiat muzica la Curtea Electorului din Dresda, unde activa ca muzician (inclusiv pedagog) J. H. Kittel, este posibil ca de la acesta să fi pornit principiul ordonator al pieselor în colecţii după succesiunea naturală a tonurilor. Meritul lui Croner a fost că a apărut printre primii compozitori care au susţinut acest principiu inovator, preluat şi desfăşurat în amploare de J. S. Bach.

Din aceeaşi tabulatură mai rezultă că D. Croner, pornind de asemenea de la Kittel, grupează piesele după principiul simetriei, în aşa fel, încît fiecărui sunet de la care porneşte o tonalitate i se repartizează cîte două piese, excepţie *mi* şi *si (si bemol),* care au alocate una şi respectiv trei piese. Chiar dacă conţin sunetele *mi* — *fa* şi nu se respectă alternativa minoră şi majoră întocmai, legea reperată nu se infirmă. Kittel-Croner manifestă interes pentru metrul ternar în 8 din totalul pieselor, ceea ce pledează pentru instaurarea noului stil instrumental [2].

Tabulatura Fugarum et Praeludiorum cuprinde 101 de piese, la care se mai adaugă un preludiu. Cîteva foi din tabulatură au fost extrase, astfel încît piesele cu nr. 18—44 inclusiv lipsesc. Au rămas, prin urmare, 74 şi au dispărut 27, ceea ce reprezintă un procent pe cît de însemnat, pe atît de regretabil. Spre deosebire de celelalte volume, aici Croner pare autorul atotstăpînitor, cu excepţia piesei nr. 78, care are specificat Johann Fröhlich. Începînd cu nr. 46, *Fuga în la minor,* Croner se semnează la piesele nr. 59, 60, 79, 80, 81, 83, 84, 88, 89, 91. Mai mult, la nr. 61, precizează : *„Sequnt nunc 20 Fuga per omnes Modos posito Auth. Dan. Croneri, SS. Th. St. A. 1685, Mense Majo"* [3]. Ceea ce înseamnă că următoarele 20 de fugi sînt ale sale. Într-adevăr, pînă la sfîrşitul tabulaturii, inclusiv nr. 61. sînt exact 20 de fugi, deci autorul indicat — D. Croner.

Curios este faptul că se iscăleşte numai după unele fugi. Faptul, ieşit oarecum din comun, ar putea constitui un motiv în plus pentru sesizarea inconsecvenţei menţionării numelui său şi o pledoarie pentru susţinerea că 100 de piese din această tabulatură îi aparţin.

Statistic, *Tabulatura Fugarum et Praeludiorum* apare astfel [4] :

---

[1] Baron, J. Op. cit., p. 282—283.

[2] Porfetye, A. Op. cit., p. 20.

[3] Ibidem, p. 22

[4] Tonalităţile *mi bemol* şi *re bemol* major sînt foarte rare, de aceea piesele care le revendică le-am clasificat în grupa centrului *mi* şi respectiv *re.*

Genul	Centrul tonal								Total genuri
	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si bemol	Si	
PRELUDIU	**4** 53,60, 81,83	**4** 74,85, 65,75	**5** 72,78, 79,88, 90	**1** 11	**1** 84	**2** 47,96		**1** 80	**18**
PREAMBUL	**1** 58	**1** 101	**1** 89	**2** 13,92				**1** 99	**6**
FUGA	**6** 51,52, 54,55, 56,82	**11** 61,62, 63,66, 67,68, 69,70, 71,73, 86	**2** 76,91	**15** 1-10, 12, 15-17, 93	**2** 94,95	**4** 45,46, 48,97	**2** 49,98	**1** 100	**43**
FANTASIA	**2** 57,59	**1** 64	**1** 77	**1** 14			**1** 50		**6**
VERSUS		**1** 87							**1**
Total	13	18	9	19	3	6	3	3	**74**

Fuga deţine în mod autoritar prioritatea în ierarhia genurilor, urmată fiind de preludiu şi preambul, care împreună abia depăşesc jumătatea numărului pieselor. Fantasia cîştigă mai mult teren comparativ cu prima tabulatură. Centrii tonali favorizaţi aici nu pot fi precizaţi din cauză că lipsesc file. În mod evident, centrul *Sol* (tocmai foile care lipsesc) apare disproporţionat faţă de alţi centri. Cu excepţia centrului *Fa,* care apare mai bogat reprezentat, se menţin în linii generale preferinţele anterioare. Nou, apare instaurarea concepţiei major-minor şi lărgirea ariei tonalităţilor, ajungîndu-se pînă la cinci bemoli. Noile tonalităţi vor fi : *re bemol* major, *mi bemol* major.

Criteriul ordonator al pieselor în această tabulatură este acela al înlănţuirii tonalităţilor după principiul succesiunii tonurilor în gamă. Sub acest aspect, tabulatura din 1685—1704 vădeşte două etape : prima cuprinde piesele de la numărul 1 la 79 pe traiectoria *fa-sol-la-si-do-re-mi* (*mi bemol*) ; a doua, de la nr. 80 la 100, în tonalităţi începînd cu *si* şi terminînd tot cu *si* — după ce s-a parcurs întreaga gamă, incluzînd şi *re bemol* major *şi mi bemol* major. O singură excepţie, nr. 84, *Preludiul în Sol,* rătăcit între tonalităţile *Do* şi *Re.* De asemenea, preludiul fără număr (101), ca un adaos, expune tonalitatea *Re.*
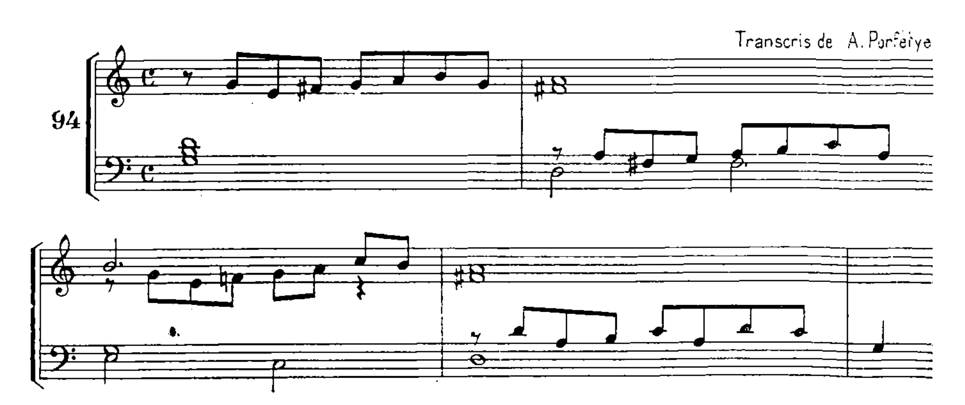
Apare limpede conceptul tonal ca factor determinant în orînduirea pieselor, tradus în practică de către Daniel Croner în *Tabulatura Fugarum et Praeludiorum.* Aşadar, cu aproape patru decenii înaintea lui J. S. Bach, al cărui prim

volum din *Clavecinul bine temperat* apare în 1722, D. Croner recurge la principiul dispunerii tonale, iar față de al doilea volum al *Clavecinului...* (1744), cu șase decenii.
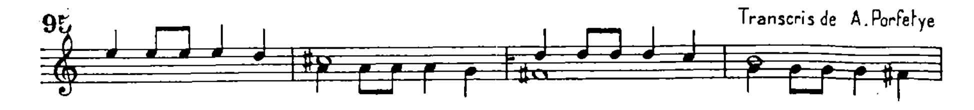
La capătul acestei suite de date, se impun cîteva concluzii. Cele trei tabulaturi scrise de mîna lui Croner conțin în total, așa cum se prezintă astăzi, un număr de 158 de piese, dintre care în mod cert nu-i aparțin 22. Ca atare, 136 de piese i se pot atribui. În cadrul acestora, fuga se află pe primul loc, întrunind numărul 74, dintre care 67 pot fi considerate opera lui D. Croner. Preludiile și preambulurile, împreună, însumează o cifră inferioară, 61 de piese, dintre care 13 poartă alte semnături. Celelalte 23 de piese aparțin genurilor : fantasia, toccata, magnificat, principium, concordatio și versus.

Aceste cifre par obositoare într-o lucrare de istoria muzicii, dar sînt necesare pentru demonstrarea aportului componistic al lui Daniel Croner, asupra căruia în mod nedrept s-a așternut vălul uitării. Compozitorul „coronesian" a fost unul dintre marii reprezentanți ai muzicii instrumentale ai Europei de la sfîrșitul veacului al XVII-lea, și nu se poate neglija aportul său substanțial la cristalizarea sistemului tonal și la edificarea formei de fugă.

Temele fugilor sale ar putea oricînd fi date ca exemple clasice ale genului, posedînd însușiri deosebite pentru travaliu. Desigur, în prima tabulatură, se pot găsi unele teme de fugă cu caracter școlăresc. Dacă apelăm la o mostră, o facem tocmai pentru a sublinia regula, pentru a scoate în relief perfecțiunea tiparului tematic stăpînit în aceeași perioadă de către Croner. În *Fuga nr. 15,* în *Sol* [1], tema are caracter contrapunctic, scurtă ca dimensiune ; răspunsul apare secvențional, ca abia în a patra măsură să fie tonal. De fapt, fuga aceasta are aspectul unui preludiu :
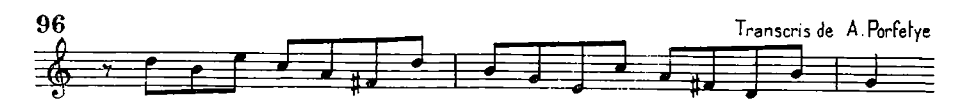


Caracter secvențional întîlnim și în expunerea din *Fuga nr. 21,* în *La,* care este mai riguros concepută :
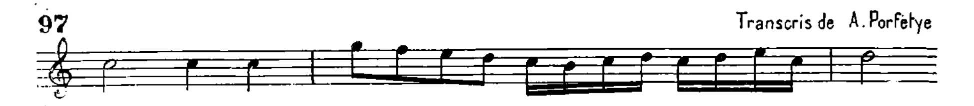


[1] Exemplele fac parte din tabulatura scrisă în anul 1681.

Temele fugilor lui D. Croner se prezintă extrem de variate, fiecare avînd un desen pregnant, individualizat. În mod deosebit atrage atenţia desenul ritmic, conturat de o asemenea manieră, încît să ofere mobilitate şi spontaneitate imaginii muzicale. Sub acest aspect fantezia lui Croner este inepuizabilă.
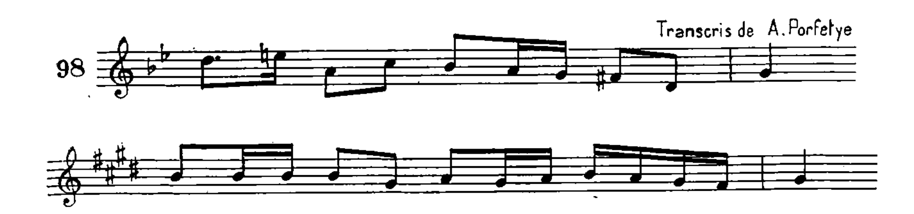
În *Fuga nr. 33,* în *Sol,* tema are un caracter motoric, instrumental :
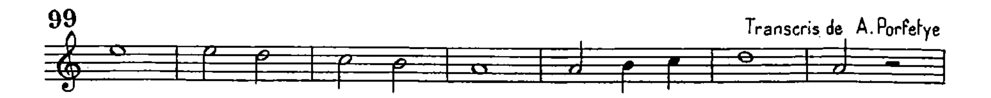


Şi în *Fuga nr. 11,* în *Do,* de o structură simplă, tema apare suficient conturată pentru a putea imprima fizionomie distinctă :
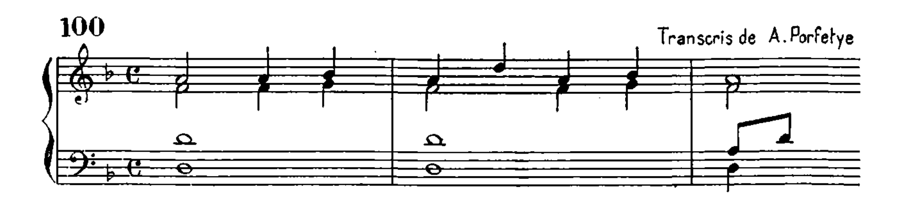


Unele teme sînt foarte concise, ca bunăoară cele din *Fuga nr. 31,* în *sol,* şi *Fuga nr. 14,* în *Mi,* din tabulatura cu piesele lui Kittel :
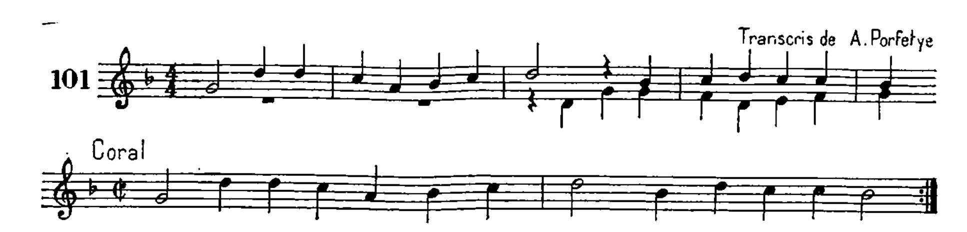


Pentru unele fugi, tema are un caracter melodic pronunţat, ca, bunăoară, în *Fuga nr. 28,* în *la :*
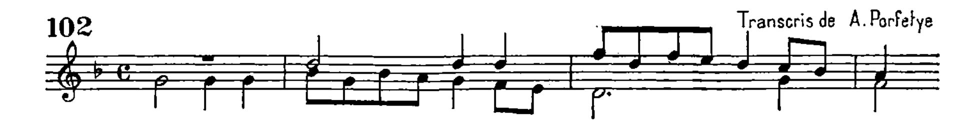


Rezonanţă de coral solemn şi monumental se găseşte în *Fuga nr. 26,* în *re :*
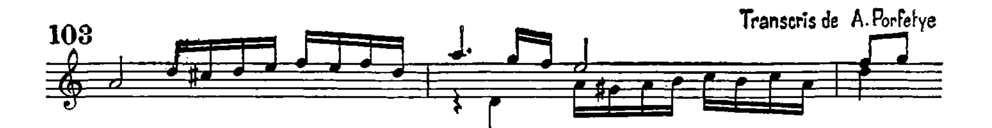


Acest fapt apare şi mai convingător atunci cînd coralul devine sursă de inspiraţie, model pentru tema unei fugi, ca în cazul coralului *Ach wie schulich,* introdus în *Fuga nr. 49,* în *sol :*
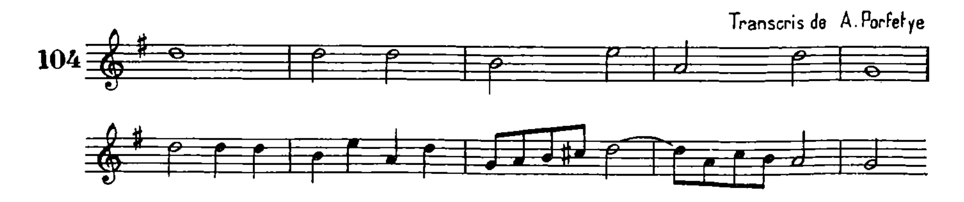


Răspunsul temei apare extrem de liber în cazul unor fugi, dar regula generală care domină autoritar este răspunsul tonal, adică la cvinta inferioară sau superioară. *Fuga nr. 10,* în *sol,* este ilustrativă pentru răspunsul exact :



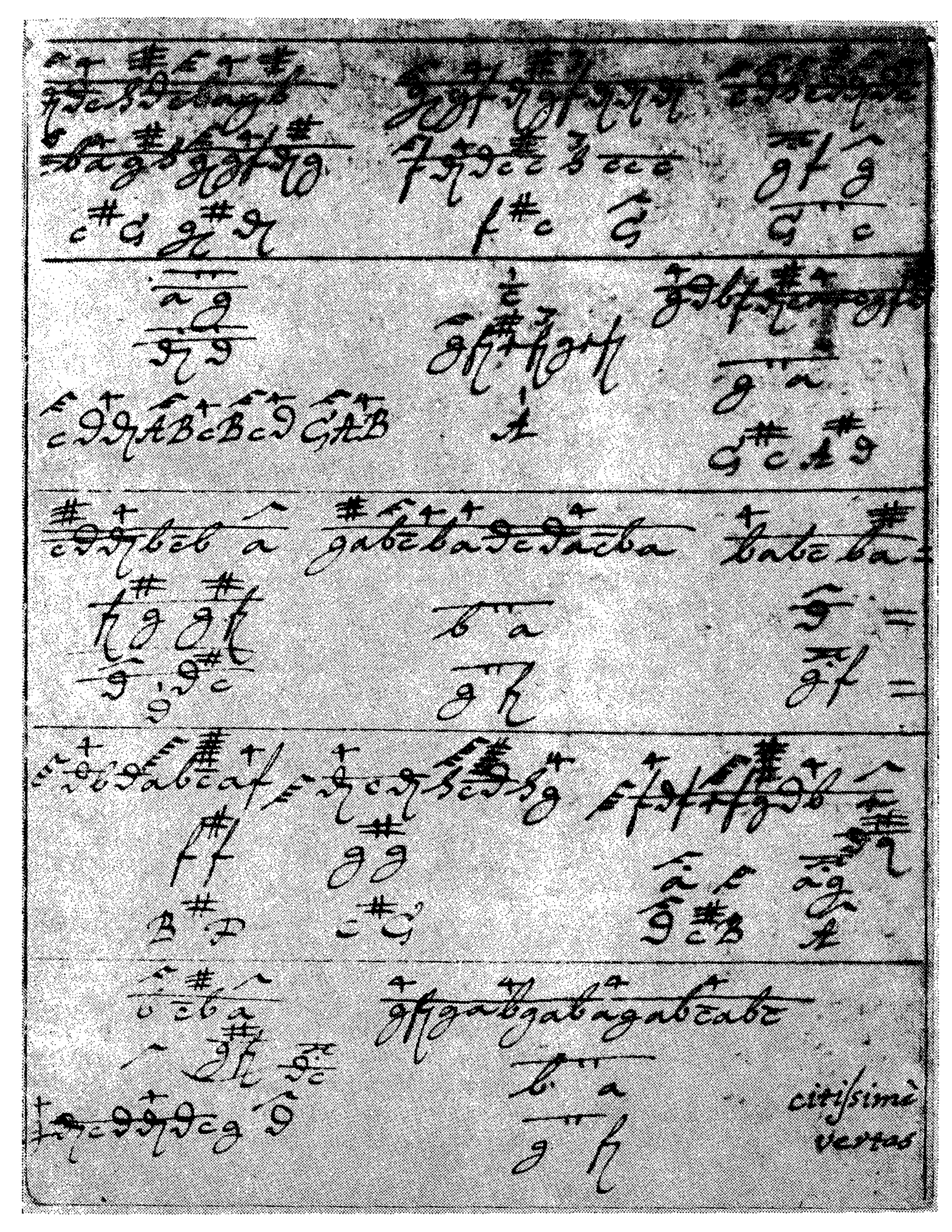
Răspuns tonal se întîlneşte şi în *Fuga nr. 50,* în *re :*



Temele nu se menţin identice sub toate aspectele în expoziţie şi în repriză. Adeseori tema în expoziţie are o anumită configuraţie ritmică, iar în repriză valorile sînt reduse. Un asemenea exemplu se găseşte în *Fuga nr. 12,* în *Sol,* avînd o temă cantabilă, cu valori largi, notă întreagă şi doimi, în timp ce în repriză, doime şi pătrimi :



Şi în ceea ce priveşte forma fugii, soluţiile, mai bine zis oscilaţiile, determinate de nesiguranţa genului însuşi, aflat în plin proces de cristalizare, au fost multiple. De la fugile-preludii şi fugile-toccate pînă la adevăratele fugi se înscriu



D. Croner — facsimil din tabulatura de orgă

nenumărate variante intermediare. În linii mari însă, componentele structurii au fost prezentate, deşi uneori o anumită secţiune putea fi întinsă încît să se substituie celorlalte. Expoziţia în *Fuga nr. 25,* în *Fa,* este atît de dezvoltată, încît creează un curs continuu prezentării temei în diferite reluări, pînă la acordul final. Legat de aceasta, se constată că temele nu se transformă în aşa fel încît să obţină atribute insolite. Procesul dezvoltării tematice nu se realizează propriu-zis prin metamorfozare, ci prin repetarea variată. Din această cauză nici modulaţia nu joacă un rol substanţial. Altfel spus, Croner menţine cadrul tonal sau mai ales modal iniţial pînă la sfîrşit, modulaţiile fiind în general absente. Stilul contrapunctic preconizat de Croner aduce procedee secvenţionale, imitaţii. Direcţia spre care ţinteşte este însă aceea a unui stil contrapunctic sever, predominant în *Tabulatura Fugarum et Praeludiorum.*

Se întîlnesc fugi în care expoziţia şi repriza sînt distincte şi dezvoltate, ca în *Fuga nr. 12,* în *Sol.* Repriza are mai multe măsuri, ceea ce ar putea însemna că preia, parţial, funcţia divertismentului. În *Fuga nr. 49,* în *Sol,* cele trei etape constitutive ale formei sînt prezente, avînd expoziţia exagerat de prelungită (28 de măsuri), comparativ cu dimensiunile divertismentului şi reprizei (cîte 8 măsuri). *Fuga nr. 14* din tabulatura lui Croner în care transcrie piesele lui Kittel apare mai proporţionată, deşi repriza depăşeşte ca spaţiu atît expoziţia, cît şi divertismentul (6+8+16 măsuri).

Croner cunoaşte bine tehnica cadenţelor, avînd preferinţe pentru treptele IV şi V. Adeseori recurge la punctul de orgă, procedeu ce aparţine stilului nou, ca şi mersul în terţe paralele.

Fără îndoială, stilul contrapunctic prefigurat de Daniel Croner are o serie de atribute care premerg stilul lui J. S. Bach, de la similitudini de procedee şi pînă la tipare tematice. Muzica lui Croner nu a apărut *ex nihilo,* dar nici aceea a marelui Cantor de la Leipzig. Daniel Croner se înscrie ca unul dintre marii creatori ai stilului contrapunctic desăvîrşit de către Bach. Aportul său la cristalizarea genurilor instrumentale solistice, cît şi la închegarea formei de fugă a fost considerabil. Prin Daniel Croner, muzica Transilvaniei are în veacul al XVII-lea un reprezentant de seamă, a cărui creaţie vie, de o impresionantă vigoare, fantezie şi expresie, a contribuit la îmbogăţirea tezaurului sonor.

MUZICA ÎN EPOCA LUMINILOR (1715 — 1784)

PRELIMINARII

Cînd ne referim la muzica epocii luminilor, avem în vedere, de fapt, şapte decenii din epoca cunoscută sub denumirea de „fanariotă“, de la instaurarea sa (1711 în Ţara Românească şi 1715 în Moldova) şi pînă în anul grandioasei epopei ţărăneşti, răscoala condusă de Horia, Cloşca şi Crişan (1784). Eveniment de răsunet în rîndul întregului popor român, răscoala coincide cu momentul apariţiei relaţiilor capitaliste în Ţările Române, cu începutul epocii moderne. In viziunea preconizată în acest capitol nu se cuprinde întreaga epocă fanariotă, ci numai deceniile care marchează faza dezagregării orînduirii feudale, ca reflex al zguduitoarelor prefaceri politice, social-economice şi culturale caracteristice acelor vremuri şi al iminentei decăderi a Imperiului otoman.

Imaginea muzicii secolului al XVIII-lea se prezintă bogată, cu desfăşurări ample, pe multiple planuri, gravitînd spre compartimentele afirmate anterior : muzica populară, muzica psaltică, muzica de esenţă clasică europeană şi muzica orientală. Desfăşurarea traiectoriilor înregistrate de către fiecare din zonele reperate poate fi asemuită unei partituri contrapunctice cu mai multe planuri, în care distribuirea fluxului are în vedere o asemenea dispunere evolutivă a vocilor, încît să faciliteze relevarea diferenţiată a mersului progresiunii şi culminaţiilor fiecăreia, asigurînd evidenţierea în timp a reliefurilor. Sub acest aspect, sferele menţionate îşi continuă cursul firesc, înregistrînd fluxuri sau refluxuri. Muzica populară va cunoaşte o continuă efervescenţă, determinată de veşnicul impuls al primenirii în contingenţă cu realitatea înconjurătoare. Muzica psaltică, după Filotei, intră într-o perioadă de emulaţie, tinzînd spre românizarea cîntării. Curentul muzicii europene bate pasul pe loc, neavînd forţă de regenerare, deoarece, în pofida unor evidente eforturi privind lărgirea cadrului său, lipsesc

personalitățile animatoare, individualitățile artistice pregnante, excepție fiind Johann Sartorius-tatăl. În schimb, muzica orientală, susținută și adulată de curțile fanariote, va proiecta o ascensiune vizibilă, punctînd momentul maximei înfloriri.

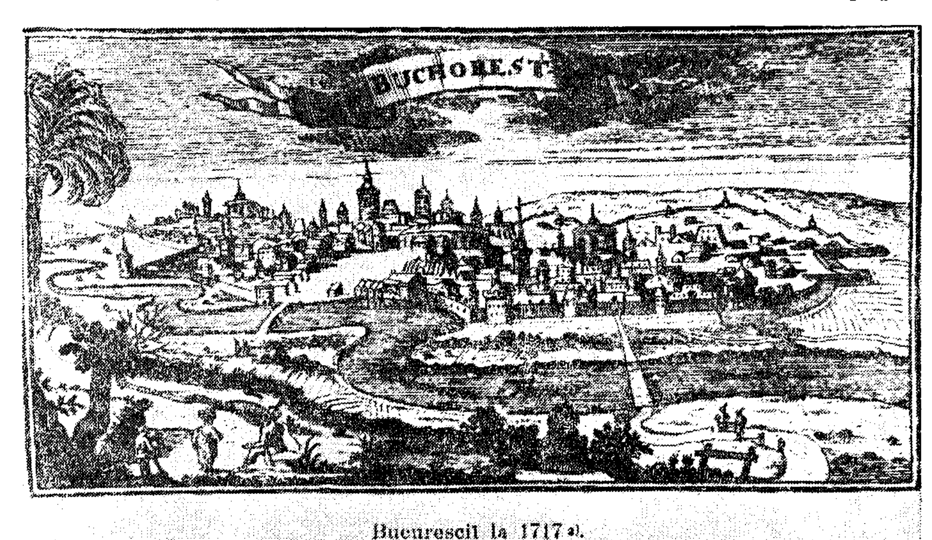
În întregul său, tabloul muzicii acestei perioade are aspectul de ev mediu tardiv, care apare contradictoriu și, comparativ cu etapa anterioară, mai sărac în personalități. Se creează impresia încetățenirii unui imobilism general, care crispează stările de lucruri, menținîndu-le neschimbate. În același timp, se anunță elemente înnoitoare în concepție și stil, prefigurînd modificările substanțiale din etapa următoare. Contextul politic și social nu era prielnic afirmării unor individualități. În muzica profesionistă, monopolul bisericii a fost atît de viguros, încît aproape nu a lăsat nici o cale de evadare din normele acreditate, obligînd compozitorii să creeze un mare număr de lucrări stereotipe, cu evidente calități muzicale, dar lipsite de dinamism și perspectivă. Din această cauză, aspectul utilitarist adeseori precumpănește asupra celui de esență artistică. Cît privește personalitățile muzicale de origine română, ele sînt aproape absente în această etapă. Nici chiar în sfera muzicii bizantine-psaltice nu răsar nume prestigioase, de autentici creatori. Faptul că ermetismul și tiparele stereotipe se generalizează, fiind ridicate la rangul de etalon valoric ce nu permite alte afirmări, apare concludent prin aceea că nu se întîlnesc nume de creatori, ci numai de copiști. În plus, cărturari luminați cu preocupări muzicale nu au posibilitatea să-și dedice talentul în slujba muzicii românești. Condițiile istorice au acționat în așa fel asupra lui Dimitrie Cantemir, încît multiplele lui valențe de muzician s-au consacrat domeniului muzicii orientale, și nu celei românești, la care totuși s-a referit în unele din scrierile sale. Fiul său, Antioh Cantemir, devenit întîiul poet modern al Rusiei, va manifesta o constantă pasiune pentru muzica italiană, pentru stilul operei seria, contribuind decisiv la introducerea formelor vieții muzicale de tip european în Rusia, în parte, la înființarea trupei de operă italiană la Petersburg, care va susține stagiuni permanente, răsunătoare, timp de aproape două secole.

De mult se simțea nevoia unei redimensionări a muzicii noastre, a vieții muzicale. Factorii politici și sociali au amînat mereu această reîmprospătare structurală, care se întrezărea la începutul secolului în timpul domniilor lui Constantin Brîncoveanu și Dimitrie Cantemir, perpetuînd formele de cultură feudală de care erau atașate. Redimensionarea despre care vorbeam ar fi însemnat în primul rînd generalizarea în toate Țările Românești a muzicii de tip occidental. O asemenea acțiune, cu caracter reformator pentru viața noastră muzicală, se amînă deoarece boierimea și biserica mențin formele tradiționale, deși acestea nu mai sînt capabile să insufle prospețime. Dimpotrivă, emană lîncezeală și anacronism față de ideile raționaliste și iluministe ce percutează din Occident, producînd sensibile eroziuni în straturile așezămîntului feudal, pregătindu-i dezintegrarea.

Desigur, așa-numita epocă a fanarioților a imprimat un curs lent dezvoltării culturii noastre, menținînd stările de lucru existente, și astfel, amînînd deschiderea vieții muzicale a tuturor Țărilor Române spre Occident. Poarta nu vedea cu ochi buni orientarea tot mai vădită spre Rusia și nici tendința Imperiului habsburgic de aservire a Transilvaniei, Banatului și Olteniei. Ca atare, pentru a-și asigura continuitatea dominației, înlocuiește sistemul numirii domni-

torilor din rîndul boierimii române prin boieri din cartierul Fanar al Constantinopolului. În acest fel, Ţările Române nu au fost ocupate de armatele turceşti şi transformate în provincii ale Imperiului, ci şi-au păstrat în continuare autonomia internă[1]. O dată cu venirea lor, domnitorii, în realitate guvernatori, îşi aduceau reţeaua de rudenii şi oameni de încrederi, a căror misiune oficială era de a menţine dominaţia Porţii, şi neoficial, urmărind cu rîvnă să se chivernisească. Evident, noua pătură conducătoare nu avea interese culturale, deşi unii domnitori (Constantin Mavrocordat, Nicolae Mavrocordat, Grigore Ghica, Grigore Alexandru Ghica, Alexandru Ipsilanti) au manifestat iniţiative pentru dezvoltarea învăţămîntului, inclusiv celui universitar, şi au susţinut afirmarea limbii române în şcoală şi biserică. Printre domnitorii fanarioţi, se găsesc posesori ai unei bogate culturi, inclusiv occidentale, precum şi cunoscători ai mai multor limbi. Recunoscînd aceste însuşiri, observăm că se produce o mică deschidere spre muzica profesionistă clasică, ceea ce practic însemna prea puţin într-o epocă de înflorire fără precedent în creaţia unor compozitori ca Bach, Haendel, apoi Pergolesi, Gluck, Haydn şi Mozart.

Domnitorii fanarioţi nu cunoşteau decît frumuseţea muzicii orientale, pe care au încurajat-o prin toate mijloacele. Excepţie face Alexandru Ipsilanti, care înfiinţează la Curtea sa o capelă muzicală europeană. Lucrurile au mers pînă acolo, încît muzica orientală se preconiza a deveni muzica oficială a tuturor ţărilor în care stăpînirea Porţii era suverană şi totodată muzica de tip profe-



Panorama oraşului Bucureşti la începutul veacului XVIII

[1] Aşa cum arată P. P. Panaitescu în lucrarea *Dimitrie Cantemir, viaţa şi opera*, Bucureşti, Ed. Academiei R.P.R., 1958, p. 19, apelînd la afirmaţiile lui N. Iorga, familiile domnitorilor „epocii fanariote“ erau fie de origine română (Racoviţă, Calimachi), fie străină, dar proveneau din Fanar şi domniseră în Moldova şi Ţara Românească (Ghiculeştii), fie greceşti, înrudite prin sînge cu boierimea română : Mavrocordaţii.

sionist. Boierimea română, autohtonă sau din Fanar, se delectează cu această muzică. Fenomenul apare firesc, dat fiind faptul că în această muzică orientală pătrunseseră numeroase inflexiuni greceşti. Implicaţiile naţionale greceşti ale susţinerii muzicii orientale sînt legitime în cazul păturii conducătoare. Boierii de origine română fac jocul deţinătorilor puterii din mai multe considerente, între altele şi acela că nu avuseseră prilejul să cunoască temeinic tainele muzicii europene. Crescuţi în mediul sonor oriental, avînd obligaţii prin slujbele şi poziţia lor de clasă faţă de adepţii acestei muzici, trăind într-o epocă de intense frămîntări, ce determină permanente instabilităţi, apare clar că nu exista o altă modalitate decît aceea a aplaudării muzicii orientale — expresie a dominaţiei politice.

Către sfîrşitul perioadei se produce o sensibilă subminare a supremaţiei curentului oriental prin infiltrarea ideilor lui Voltaire, Montesquieu, Rousseau, iradiate de Epoca luminilor. Adoptarea obiceiului de a se citi gazetele europene, de a se importa cărţi va determina extinderea contactelor culturale cu Occidentul şi la sfera muzicală. Astfel, încît după anul 1774, cînd se realizează pacea de la Kuciuk-Kainargi, între numeroşii preceptori străini care instruiau tinerii familiilor boiereşti se întîlnesc şi cunoscători ai muzicii, profesori de chitară (presupunem diletanţi) şi de pian. Contactul cu muzica armonică, cu creaţia iluştrilor autori francezi, italieni, germani va fi de natură să producă treptat o radicală schimbare de optică asupra muzicii, în defavoarea stilului oriental. Faptul nu poate surprinde : muzica europeană apare fermecătoare, nobilă, bogată şi accesibilă. Frumuseţea muzicii, pe atunci aflată în stadiul preclasic, are darul să facă prozeliţi, care vor acţiona din răsputeri pentru introducerea sa în Ţara Românească şi Moldova. Cum în Transilvania această muzică era de mult cunoscută, prin adoptarea sa de către celelalte ţări româneşti se vor crea premisele omogenizării coordonatelor stilistice.

O dată cu desfiinţarea principatului Transilvaniei prin includerea sa în Imperiul habsburgic, se aplică lovitura de graţie muzicii de curte cu un auditoriu extrem de restrîns. Alba-Iulia încetează să mai fie bastion al muzicii europene, îndeosebi italiene. Din strălucirea de altădată nu mai rămîne nimic. Garnizoana austriacă ce se instalează în reşedinţa foştilor principi nu cultivă muzica decît atît cît pretinde regulamentul cazon, sau într-o alternativă mai fericită, dacă printre soldaţi şi ofiţeri se află instrumentişti amatori care să-i dedice o parte a timpului lor liber. Guvernatorii transilvăneni cu reşedinţa la Sibiu, apoi la Cluj, vor prelua iniţiativa susţinerii unor formaţii muzicale, recomandînd acelaşi lucru municipiilor oraşelor în care se afirmă o burghezie prosperă. Din a doua parte a veacului al XVIII-lea iubitorii muzicii ajung la convingerea că numai reuniţi în cadrul unor societăţi îşi vor vedea ţelurile atinse, care vizau cultivarea muzicii instrumentale. Astfel apar la Sibiu şi Braşov *Collegium musicum* — asociaţii muzicale menite să influenţeze pozitiv asupra stării culturale şi caracterului locuitorilor. În acelaşi context se înscrie şi „Capela muzicală", titulatură care defineşte orchestrele sau ansamblurile camerale angajate de către unii demnitari. Aceste colective muzicale împreună cu trupele teatrale-muzicale au făcut posibilă pătrunderea muzicii contemporane, a ideilor estetice ale clasicismului muzical. Datorită acestui nou val se produc schimbări pe frontul artei sonore.

Muzicii i se atribuie în concepţia vremii un rol de seamă în înnobilarea spirituală, în comportamentul şi moravurile oamenilor. Muzica uşurează munca, potoleşte necazurile, trezeşte sentimente frumoase, proslăveşte cinstea, îndreaptă pornirile nedrepte. Cu alte cuvinte, muzica era un însoţitor nedespărţit al omului, la durere şi la bucurie, făcînd viaţa mai uşoară, mai plăcută. În acest context, apare explicabilă ascensiunea vieţii muzicale din Transilvania, ajungînd pînă la forme complexe, ca trupele lirico-teatrale ce se ivesc începînd cu deceniul al şaptelea, mai întîi la Sibiu, iar apoi şi în alte centre. Apariţia trupelor muzicalo-teatrale, alcătuite uneori şi cu forţe locale, poate fi considerată drept cartea de vizită cea mai edificatoare asupra nivelului profesionist atins. Este de presupus că în această mişcare muzicală un ajutor substanţial l-au dat muzicienii din Viena, unde pulsul vieţii muzicale bătea cu intensitate. Ne aflăm în perioada cînd influenţa operei italiene se mai află la apogeu şi cînd Gluck îşi fundamentează principiile reformatoare, puse în slujba transformării concertului costumat într-un gen dramatic în care trăirile umane, caracterele puternic individualizate să-şi dispute lupta pentru fericire şi afirmare. Apariţia muzicii de operă generează numeroase implicaţii.

Opera presupune un cerc larg de audienţi. Existenţa trupelor implică un public larg, ceea ce înseamnă că în mediul oraşelor din ultimul pătrar al secolului se creează un cerc de iubitori care ştiu să preţuiască arta, posedînd o anumită iniţiere care să le permită receptarea muzicii de operă.

Factorii care au jucat un rol în cultivarea muzicii europene în Ţările Române sînt variaţi. Alături de influenţa tradiţiei muzicale apusene din Transilvania, se cuvine relevată influenţa venită prin intermediul ruşilor, prezenţi pe teritoriul nostru în timpul ostilităţilor ruso-turce din anii 1768—1774. Generalii şi ofiţerii organizau activităţi artistice şi distractive după modelul pe care-l cunoscuseră la Petersburg şi Moscova. Din categoria acestor manifestări făceau parte balurile, în care se presupune o formaţie instrumentală capabilă să interpreteze dansuri de epocă. Boierii români cu familiile lor erau invitaţi să participe la baluri, ceea ce înseamnă că spre a se familiariza cu noua modă traversează o substanţială modificare, care porneşte de la renunţarea la straiele turceşti în schimbul celor europene. Este implicată în această transformare şi muzica. Melodiile dansurilor de salon vor intra în orbita gustului artistic al boierimii româneşti [1].

Se legitimează tendinţa laicizării artei sonore, scoaterii sale de sub tutela bisericii. Procesul laicizării vieţii culturale se desfăşoară şi în domeniul instrucţiei, care, prin legiuirile „*Ratio educationis*" (1777) şi „*Norma regia*" (1781), capătă posibilitatea introducerii predării ştiinţelor naturii.

Consecinţele muzicale nu întîrzie să se arate după actul „unirii" cu Biserica Romei, la care au aderat o parte a românilor transilvăneni. Tinerii cărora li s-a deschis posibilitatea accesului în centrele universitare europene au revelaţia romanităţii, precum şi ideea continuităţii istorice a românilor în spaţiul carpato-dunărean. Pe această platformă ideologică se va grefa dramatica luptă pentru dobîndirea recunoaşterii drepturilor legitime ale românilor contestate în „*Unio*

---

[1] Montandon, M. *La musique en Roumanie.* În : *Encyclopédie de la Musique.* Paris, Delagrave, 1922, p. 2658.

Trium Nationum". Reţeaua de şcoli înfiinţate, ajungînd pînă la circa 300, a contribuit la dezvoltarea culturală a românilor, la adoptarea unor practici muzicale. În cîntarea bisericească, fără să se renunţe la melodiile străbune, se purcede la simplificarea desenului, ca astfel să se ofere cîntări simple, uşor de reţinut, al căror efect emoţional să fie nedisimulat. Totodată, se încearcă introducerea formelor complexe de cîntare a cappella. A precumpănit cîntarea omofonă, dar nu lipseau nici procedee specifice stilului contrapunctic. Românii adoptau anevoios formele care i-ar fi îndepărtat de matca străveche, precum şi de masa fraţilor de confesiune ortodoxă. Sentimentul conservator era atît de puternic, încît chiar şi atunci cînd se preconizează o nouă modalitate de cîntare, ca cea armonică, scrierea păstrează semnele muzicii psaltice. Astfel, în loc să se adere la cîntarea armonică cu tot arsenalul care o caracteriza, în speţă notaţia guidoniană, se face pasul numai pe jumătate ; cîntarea armonică, dar notaţia se menţine cea bizantină, pentru că era răspîndită în masa tuturor românilor. Şcolile confesionale creează un cadru larg de iniţiere muzicală, mai ales şcolile preparandiale, care vor constitui focare ale mişcării teatrale şi muzicale de amatori, artiştii fiind recrutaţi din rîndul elevilor. Aceştia vor întreprinde turnee în localităţile Transilvaniei, propovăduind frumosul artistic.

Redeşteptarea culturală a românilor se înscrie în curentul de dinamică emulaţie a conştiinţei româneşti, militînd pentru afirmarea egală a tuturor naţiunilor conlocuitoare în partea interioară a cununii carpatice. Urmărind un program politic cu obiective clare, populaţia română, în frunte cu un mănunchi de intelectuali conduşi de Inochentie Micu Clain, conştientă de forţa sa şi bazîndu-se pe un trecut revendicat cu mîndrie, militează pentru emancipare culturală, pentru afirmarea deplină a elementului românesc. Cărturarii români vor face din diferitele domenii ale culturii instrumente dinamice ale afirmării naţionale, după modelul instaurat în ţările europene. La loc de frunte se pune limba latină, luată drept călăuză a edificării limbii literare, tocmai pentru a servi mai bine ideea latinităţii românilor. Direcţia actualizării spiritului latin va deveni pivotul estetic al şcolii ardelene, care, în pofida unor exagerări, va juca un rol important în plămădirea culturii moderne româneşti. Gustul pentru literatura originală, pentru valorificarea limbii române constituie o trăsătură definitorie pentru cărturarii din toate Ţările Româneşti. Se aduce astfel o fundamentală contribuţie la crearea limbii române literare, care se oficiază atît în şcoli, cît şi în biserică. Introducerea graiului vorbit de popor în şcoală, biserică, literatură, deci pe un front general, va avea ca efect consolidarea efortului de elaborare şi teoretizare a normelor şi principiilor de organizare lingvistică specifică românilor. Astfel, de la limba cancelariilor domneşti şi a cronicarilor se avansează la treapta superioară a traducerilor moderne din limbile europene şi a creării de poezii originale, datorată fraţilor Văcăreşti, Ioan Cantacuzino. Versiunile româneşti ale unor scrieri occidentale aveau meritul de a răspunde necesităţii de lectură, precum şi ca „modalitate de expresie a aspiraţiilor de libertate şi renaştere naţională" [1]

Descoperirea literaturii europene, marcată în ultimele trei decenii ale veacului al XVIII-lea, coincide cu descoperirea muzicală a Occidentului, concreti-

---

[1] Ivaşcu, G. Op. cit., p. 295.

zată în literatura pentru pian şi, într-un fel mai înaintat, în prezentarea sub formă de concert a unor lucrări vocal-instrumentale, simfonii şi opere. Prin intermediul unor asemenea compoziţii se va imprima o nouă tangentă vieţii muzicale aflate sub influenţa puternică a ideologiei enciclopediştilor. Pe suportul noilor infuzii de prospeţime şi vitalitate determinate de reaşezarea compartimentului muzical după modelul celui european, se vor edifica premisele apariţiei creaţiei muzicale româneşti moderne, pînă la care însă se mai cereau efectuaţi o serie de paşi. Important rămîne faptul, de necontestat, că secolul al XVIII-lea, în pofida prezenţei masive a elementelor muzicale caracteristice evului mediu, a servit fundamentării viitorului, în care muzica românească cucereşte orizonturile artei sonore europene.

SCRIERILE DESPRE MUZICA POPULARĂ CANTEMIR, SULZER

Ca şi în epocile precedente, scrierile literare şi istorice conţin valoroase surse de referinţă privitoare la muzică. Desigur, pe baza lor nu se poate reconstitui cu precizie şi nici în totalitatea sa configuraţia tabloului muzical, deoarece formulările sînt adeseori vagi, confuze sau incomplete. Cu toate slăbiciunile inevitabile, scrierile ne informează asupra manifestărilor muzicale, dîndu-ne pivoţii elementelor constitutive ale cadrului muzical, în toate compartimentele lui.

Despre muzica populară avem, în sfîrşit, referiri directe şi mai riguros întocmite. Mai mult, într-o scriere mai extinsă, aşa cum se va vedea, se recurge la exemple muzicale. Intervine aşadar momentul în care cuvintele sînt cotate drept modalitate improprie, neconcludentă pentru explicitarea fenomenului muzical.

Descrierea Moldovei (Descriptio antiqui et hodierni status Moldaviae), operă geografică, istorică, etnografică, instituţională, demografică şi culturală, alcătuită de către Dimitrie Cantemir în 1716, înlesneşte o viziune destul de bogată asupra vieţii spirituale a poporului român [1].

Menţiuni referitoare la cultura spirituală a poporului se găsesc, de asemenea, în alte lucrări semnate de Cantemir : *Hronicul vechimii româno-moldo-vlahilor, Istoria ieroglifică, Istoria Imperiului Otoman, Vita Constantini Cantemiri, Sistema religiei mahomedane*. Deocamdată ne vom opri la informaţiile privind muzica populară românească, extrem de pertinente, care demonstrează cunoaşterea vieţii folclorice, deşi Dimitrie Cantemir, aşa după cum se ştie, din cei aproape 50 de ani cît a trăit, doar circa 16 ani s-a aflat în contingenţă cu realitatea românească [2].

---

[1] Referiri la muzică se găsesc însăilate în capitolele despre obiceiurile moldovenilor (XVII), obiceiurile la nuntă (XVIII) şi la înmormîntări (XIX) ; aspecte ale mitologiei populare, în anexa la capitolul I din partea a treia. În capitolele VII şi VIII se pot citi observaţii asupra muzicii de la curte, muzicii ceremoniilor.

[2] Fochi, Adrian. *Dimitrie Cantemir etnograf şi folclorist.* În : *Revista de etnografie şi folclor.* Bucureşti, 1964, nr. 1, p. 82.

D. Cantemir a reținut manifestările folclorice muzicale propriu-zise, ca : balada, cîntecul ; descrie dansuri și instrumentele cu care se acompaniază, ritualuri de nuntă și înmormîntare, obiceiuri calendaristice și genuri legate de practici magice. Poate cele mai prețioase referiri le face atunci cînd își propune să descrie obiceiul jocurilor moldovenești, urmărindu-le nu în mediul vieții țărănești, ci în cel al societății boierești.

„Jocurile sînt la moldoveni — scrie Cantemir — cu totul altfel decît la celelalte neamuri. Ei nu joacă doi sau patru inși laolaltă, ca la franțuzi și leși, ci mai mulți roată sau într-un șir lung. Altminteri, ei nu joacă prea lesne decît la nunți. Cînd se prind unul pe altul de mînă și joacă roată, mergînd de la dreapta spre stînga cu aceiași pași potriviți, atunci zic că joacă *hora ;* cînd stau însă într-un șir lung și se țin de mînă așa fel că fruntea și coada șirului rămîn slobode și merg împrejur făcînd felurite întorsături, atunci aceasta se numește, cu un cuvînt luat de la leși, *danț*" [1]. Cantemir furnizează în continuare și alte aspecte asupra coregrafiei jocurilor, dar nu oferă nici un amănunt despre muzica ce le însoțește. E de mirare cum un muzician ca D. Cantemir, autor de compoziții și lucrări teoretice, a trecut alături de descrierea muzicii ca atare. Din citatul de mai sus se desprinde metoda comparativă adoptată în prezentarea jocurilor moldovene, ceea ce presupune că savantul moldovean a cunoscut felul în care dansează francezii și polonezii, adică a avut cunoștințe despre dansurile mondene europene.

Un alt dans asupra căruia găsim informații în *Descrierea Moldovei* este *Călușarul* (căluceriu), legat de un obicei străvechi. Și în acest caz, Cantemir excelează în observarea datelor coreotehnice (numărul de dansatori, costumele, caracterul magic, pașii), trecînd cu vederea peste muzică, pe care, probabil, nu a crezut de cuviință să o expună într-o lucrare cu caracter mai general. Așadar, Cantemir sesizează cele mai caracteristice și, poate, mai vechi dansuri moldovenești : hora, dansul lung (danț) și călușarii. Aceste practici folclorice sînt legate de nuntă, în care semnalează muzicienii, adică lăutarii, „mai întotdeauna țigani" (deci nu numai), care cîntă „din gură și din [alte] instrumente" [2]. Așadar, muzică vocală și instrumentală. Într-un loc se vorbește mai concret despre muzica instrumentală, lăsînd nelămurită componența formației, despre care aflăm doar : „...timbale și alte instrumente moldovenești și turcești" [3]. S-ar putea crede că în ansamblul acesta stăteau alături instrumente specifice muzicii autohtone și instrumente turcești.

Asupra muzicii vocale, Cantemir face referiri tot așa de lapidare. În partea a III-a, atunci cînd se ocupă de religia moldovenilor, subliniază caracterul ancestral al credințelor, al poeziei și muzicii. Scriitorul moldovean asociază denumirea unor practici folclorice cu nume de zeități care „se trag din idolii vechi ai dacilor" [4]. Genurile folclorice enumerate în acest context, desprinse din obiceiurile ritualurilor calendaristice și agrare, sînt, în ordine : Drăgaica, Doina, Heiole, Sînzienele, Paparuda, Chiraleisa, Colinda, Turca [5]. Considerentele de

---

[1] Cantemir, D. *Descrierea Moldovei.* București, ESPLA, 1956, p. 246—247.

[2] Ibidem, p. 252.

[3] Ibidem, p. 257.

[4] Ibidem, p. 268.

[5] Ibidem, p. 268.



Alai domnesc, după un desen din romanul *Erotocrit* (sf. sec. XVIII). Se observă formaţia instrumentală a curţii

ordin etnografic şi magic asupra acestora predomină în notele explicative date de Cantemir. Totuşi, se discern şi unele trăsături legate de natura cîntecului.

Drăgaica este un ritual folcloric din sezonul coacerii roadelor, prin care fetele din mai multe sate o aleg pe cea mai frumoasă, Drăgaica, pe care o petrec... „cîntînd şi jucînd cu toate tovarăşele ei de joc, care o numesc foarte des sora şi mai marea lor în cîntecele alcătuite cu destulă iscusinţă“ [1].

Doina este un gen lirico-epic. Termenul ar fi întruchipat numele lui Marte şi al Belonei. Doina „cîntă faptele războinice“ [2], şi moldovenii o folosesc ca o preludiere în cîntecele lor. Aderînd la cultul civilizaţiei antice, umanistul Cantemir i-a imprimat un sens politic propriu, legîndu-l de revendicările poporului român, care urmăreau afirmarea latinităţii şi a păstrării unor obiceiuri caracteristice strămoşilor romani. În acest sens trebuie văzută încercarea lui Cantemir de asociere a doinei cu numele zeităţilor romane.

În *Hronic*... se face referinţă la o veche baladă populară, care cînta vadul de la Oblucița şi pe Petru Vodă : „...încă şi în cîntecele cele prosteşti (populare, n.n.) pe la domnia lui Pătru Vodă, vadul Obluciţii să pomeneşte“ [3].

---

[1] Cantemir, D. Op. cit., p. 269.

[2] Ibidem, p. 269.

[3] Cantemir, D. *Hronicul vechimii româno-moldo-vlahilor*, 2 vol., ed. Tocilescu, Gr. *Opere*, vol. VIII. Bucureşti, Ed. Acad. Rom., p. 241.

„Heiole" nu este atît un gen, cît o expresie folosită „în cîntecele de jale, dar nu ca o strigare, ci în aşa chip, că s-ar părea că vor să arate prin el o ființă ştiută" [1].

Paparuda, de asemenea, constituie un obicei folcloric, specific repertoriului copiilor, care vara, în timp de secetă, invocă ploaia. Cantemir îl descrie şi indică, cu aproximaţie, cîteva versuri. Nimic însă despre caracterul muzicii.

Chiraleisa este o datină legată de ciclul repertoriului de iarnă, avînd originea în „*Kyrie eleison !*".

Colinda se leagă, după Cantemir, de sărbătoarea Anului nou. „Aceasta aduce cu Calendis ale romanilor şi se prăznuieşte îndeobşte la începutul fiecărui an nou, atît de către oamenii de rînd, cît şi de boieri, cu datini deosebite" [2]. În *Hronicul vechimii româno-moldo-valahilor* se face o substanţială referire la colind, indicîndu-se originea sa profană. Informaţia lui Cantemir deţinută de la Preda Stambol este astfel formulată : „Acesta dară ne spunea precum că în Ţara Românească, aproape de Dunăre, pre malul Oltului, să se fie văzînd nişte temelii de cetate, cărora ţăranii de pre acolo locuitori, din bătrînii lor apucînd, le zic Curţile lui Ler împărat, precum şi în Calendele anului nou, şi astăzi au luat de pomenesc : Ler Aler Domnul, care sună Avrelie, Avrelian" [3]. Asupra originii colindului *Ler Doamne*, părerile diferă. Al. Rosetti susţine că ar fi o aliteraţie a cîntecului cu „Aleluia" [4].

Turca se înscrie, de asemenea, în ciclul datinilor de iarnă, presupunînd o mulţime de participanţi „jucînd şi cîntînd" [5].

Din repertoriul funebru, Cantemir remarcă „...felurite cîntece de jale" ştiute de bocitoarele angajate de către oamenii înstăriţi pentru a cînta „ticăloşia şi deşertăciunea vieţii" [6]. Informaţiile lui Cantemir nu au pretenţia cuprinderii sau epuizării multiplelor manifestări muzicale cu caracter popular. Dat fiind anul în care relatările sale sînt făcute, ele capătă dimensiuni sporite, deoarece dezvăluie trăsături etnografice de o deosebită importanţă. Pe linia lui Cantemir se vor înscrie şi alţi autori care s-au îndreptat asupra obiceiurilor poporului român, asupra muzicii sale.

Izvoarele literare consemnează geneza în secolul al XVIII-lea a unor vestite balade. *Pintea Viteazul* redă un episod al luptei împotriva jugului habsburgic. Cîntecul *Bogatul şi Săracul,* scris într-un *Penticostar* din 1743 [7], opune două portrete edificatoare pentru contradicţiile existente între săraci şi cei avuţi. Sînt create, de asemnea, şi baladele constituite în ciclul dunărean, ca bunăoară *Cîntecul Brăilei,* naraţiuni axate pe evenimentele istorice care au avut loc [8].

Un gen nou care se naşte în Transilvania la începutul secolului al XVIII-lea îl reprezintă aşa-numitele cîntece „curuţeşti", născute în timpul revoltei din 1703

---

[1] Cantemir, D. *Hronicul...,* op. cit., p. 260.

[2] Ibidem, p. 270.

[3] Ibidem, p. 217.

[4] Rosetti, A. *Colindele religioase la români.* Anal. Acad. Rom. Mem. Secţ. Lit. XI, 1920.

[5] Cantemir, D. *Hronicul...,* op. cit., p. 271.

[6] Ibidem, p. 260.

[7] Piru, Al. Op. cit., p. 450—451.

[8] Ibidem, p. 449.

conduse de Rakoczi II. Cîntecele curuţeşti, de factură folclorică, avînd un caracter energic, impetuos, erau cîntate de întreaga masă a celor înrolaţi în armatele răsculaţilor, indiferent de naţionalitate. Se ştie că mişcarea curuţilor a fost susţinută de haiducii lui Pintea Viteazul [1].

Cîntece se mai pot găsi în diferite manuscrise. Din 1768 datează volumul tipărit în Transilvania, *Cîntece cîmpeneşti cu glasuri româneşti,* care conţine versuri fără muzică [2].

Arta lăutarilor devine obiect de admiraţie în străinătate, îndeosebi în Rusia. La curtea din Petersburg, prin 1740 cînta taraful lui Ioan Nedelcu [3]. În 1774, Divanul Valahiei este solicitat să trimită la reşedinţa Ecaterinei a II-a pe „muzicanţii valahi" fraţii Ivăniţă — cobzari — şi pe naistul Stancu [4]. În acest fel, muzica populară, prin emisarii săi lăutari, îşi afirmă cu vigoare forţa expresivă în străinătate.

O contribuţie substanţială asupra creaţiei populare o reprezintă, fără îndoială, lucrarea lui Joseph Franz Sulzer, *Istoria Daciei transalpine,* apărută în trei volume în anii 1781—1782, dintre care al doilea oferă informaţii etnograficomuzicale [5]. Sulzer trăieşte la Bucureşti, unde este adus de către domnitorul Alexandru Ipsilanti, care-l angajase profesor de drept şi filosofie. În speranţa obţinerii postului de consul în capitala Valahiei, Sulzer, care nu cunoştea limba română — numai soţia sa, originară din Braşov — întreprinde o vastă documentare, desfăşurată pe mai multe planuri, pentru cunoaşterea ţării, istoriei şi poporului român. Observaţiile sale, rod al studierii unor izvoare istorice, tipărituri, manuscrise, ca şi al informării vii, la faţa locului, le-a redactat în mai multe volume, timp de peste un deceniu, dintre care numai o parte au văzut lumina tiparului [6]. Sulzer a acordat o atenţie mare muzicii, ceea ce se explică prin educaţia sa : ştia să cînte la cîteva instrumente, încercîndu-şi talentul şi în domeniul compoziţiei. De pe urma instruirii sale a profitat muzica românească, pentru că Sulzer nu se rezuma, ca alţi autori, să descrie arta sunetelor, ci, pentru a-şi convinge cititorii de configuraţia şi expresia acesteia, prezintă şi melodii, transcrise de el pe note în urma contactului personal. Astfel, se face că, deocamdată Sulzer apare în istoria muzicii româneşti ca cel dintîi care notează melodii populare, neurmărind un alt scop decît acela de a le susţine frumuseţea intrinsecă.

Sulzer nu este întrutotul original în ceea ce afirmă, deoarece recurge la surse celebre istorice şi literare, care sînt invocate de el în decursul susţinerii diferitelor teze, fie în sens afirmativ, fie în sens critic, neîmpărtăşind o anumită opinie. Autorii bibliografiei lui Sulzer sînt românii : D. Cantemir, M. Costin,

---

[1] Constantinescu, M., Daicoviciu, C., Pascu, St. *Istoria României,* op. cit., p. 232.

[2] Piru, Al. Op. cit., p. 452.

[3] Cosma, V. *Lăutarii noştri.* Bucureşti, Ed. muzicală, 1960, p. 17.

[4] Breazul, G. *Ştiri despre relaţiile muzicale româno-ruse.* În: *Muzica,* nr. 1—2, 1956, p. 36.

[5] Sulzer, Franz Joseph. *Geschichte des transalpinischen Daciens...* Wien, R. Gräffer, 1781 (vol. I—II), 1782 (vol. III). *Zweytes Hauptstück. Von dem Ursprunge der walachischen, und anderer im transalpinischen Dacien wohuender Nationen ; und von der Sprache, Religion, Sitten, Gebräuchen, Tänzen und Musik der estern".*

[6] Manuscrisele se află la Biblioteca Academiei Române din Bucureşti, Manuscrise germane 35.

Gr. Ureche, R. Greceanu, S. Micu-Clain şi străinii : J. Benko, Büsching, Kramer, A. Del Chiaro, J. L. Carra, F. Griselini, G. Bauer [1]. La această literatură documentară se adaugă experienţa personală a lui Sulzer, care cîntăreşte decisiv în aprecierea datelor abordate anterior de către alţi autori. Sulzer vrea să fie obiectiv în informaţii şi judecăţi, dar poziţia ţării sale în chestiunea Ţărilor Române, insuficienta aprofundare a vieţii sociale româneşti şi un anumit subiectivism în aprecierea unor fenomene l-au îndepărtat de la principiul iniţial. Mai trebuie adăugat că în domeniul folcloristicii Sulzer nu poseda o cultură ştiinţifică de cercetare, ceea ce diminuează valoarea unor afirmaţii, care şi aşa suscită numeroase semne de întrebare, generînd confuzii sau fiind pur şi simplu eronate. După ce am jalonat cadrele generale ale contribuţiei lui Sulzer, se poate trece la evidenţierea aportului său la cunoaşterea creaţiei populare româneşti.

De obicei, referirile lui Sulzer asupra genurilor folclorice pornesc de la prilejurile în care se cîntă, ceea ce apare pozitiv, întrucît nu se ignorează, dimpotrivă, se încadrează într-un anumit context care le determină. Se fac, de asemenea, consideraţii asupra sensului mitologic al unor manifestări şi se descriu, cu suficiente amănunte, aspectele structurale extramuzicale care le caracterizează. Spre regretul specialiştilor, asemenea consideraţii de esenţă muzicală lipsesc sau sînt minime atunci cînd este vorba de muzica populară.

Muzica populară este surprinsă în descrierea lui Sulzer în trei ipostaze : cîntece vocale sau rituale, dansuri şi instrumente.

În privinţa genurilor vocale, Sulzer preia nomenclatura din *Descrierea Moldovei*. Astfel, se referă la drăgaică, paparudă (papaluda), heiole (cîntec de jele) şi doină, menţinîndu-se întocmai caracterizările lui Cantemir. Numai în privinţa doinei are o opinie diferită, apropiindu-se mai mult de adevărata sa fizionomie. Potrivit lui Sulzer, românul intonează doina ori de cîte ori vrea să cînte pentru el ceva lumesc. Doina ar fi un gen în care nu se folosesc cuvinte, sau cuvintele doinei au o semantică abstractă, fără un înţeles precis, la fel ca şi *te-ri-rem*. Nu e de acord cu Cantemir că doina ar avea denumirea unei zeităţi romane şi nici că ar fi doar un preludiu. Doina este, după Sulzer, un gen muzical autonom, avînd structura unei „arii întregi" [2]. Mai puţin potrivită este invocarea muzicii slovace pentru înţelegerea doinei. De fapt, Sulzer pare să manifeste o adevărată slăbiciune pentru muzica slovacă, pe care mereu o reclamă pentru a se înţelege, prin analogie, muzica românească.

Dacă Sulzer a avut în vedere muzica moravilor, a păstorilor valahi care au migrat în regiunea muntoasă a Moraviei, atunci trimiterea sa pare legitimă. Dacă însă se referă la slovaci, lucrurile pot fi doar parţial acreditate. Oricum, intenţia lui Sulzer de a recurge la metoda comparată a folclorului trebuie considerată ca salutară. Sulzer oferă şi un exemplu de arie valahă care pare să fie doină [3], spunînd despre această melodie (II, p. 418) că nu e destinată
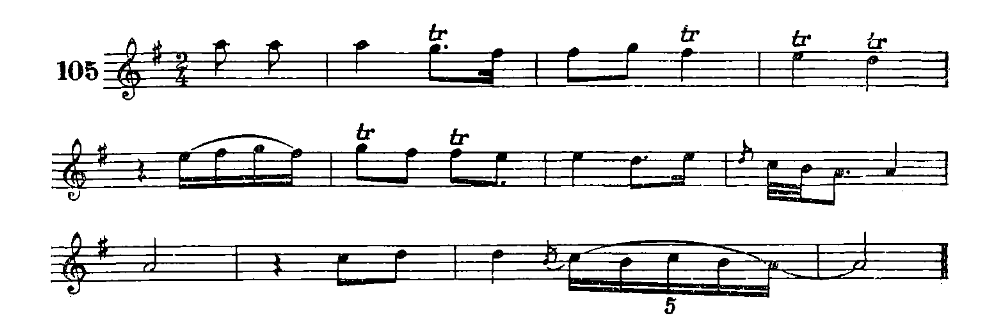
---

[1] Habenicht, Gottfried. *Valoarea contribuţiei lui Franz Joseph Sulzer la cunoaşterea folclorului românesc*. În : *Revista de Etnografie şi Folclor*. Bucureşti, Ed. Academiei, Tomul 16, 1971, nr. 5, p. 395—396.
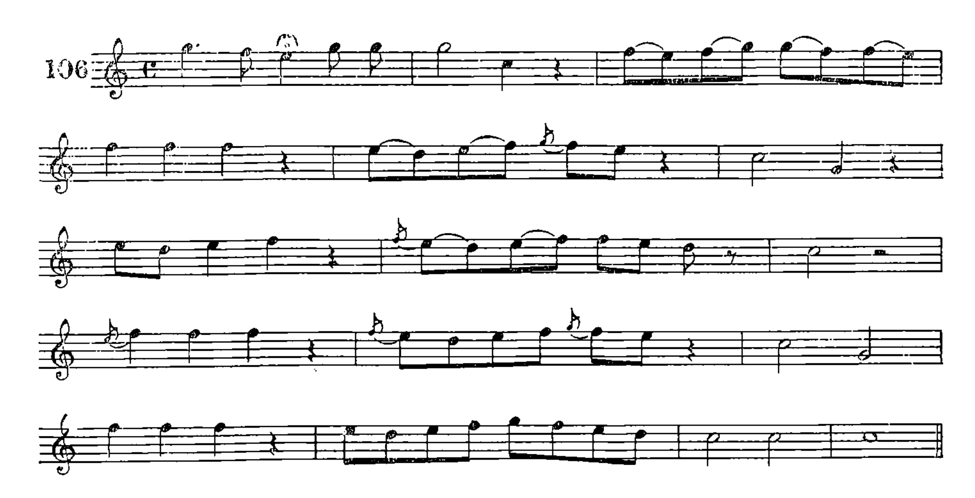
[2] Sulzer, F. J. Op. cit., vol. II, p. 323.

[3] Sulzer prezintă melodiile româneşti ca un adaos la sfîrşitul volumului II, în „Tabula I".

dansului şi că e un fel de jeluire, care nu se aseamănă cu nici un model cunoscut românesc şi nici slovac. Mai remarcă şi caracterul parlando, spunînd că e „à la recitativul francez" :



Şi varianta melodiei *Ghimpele* are caracter rubato, doinit :
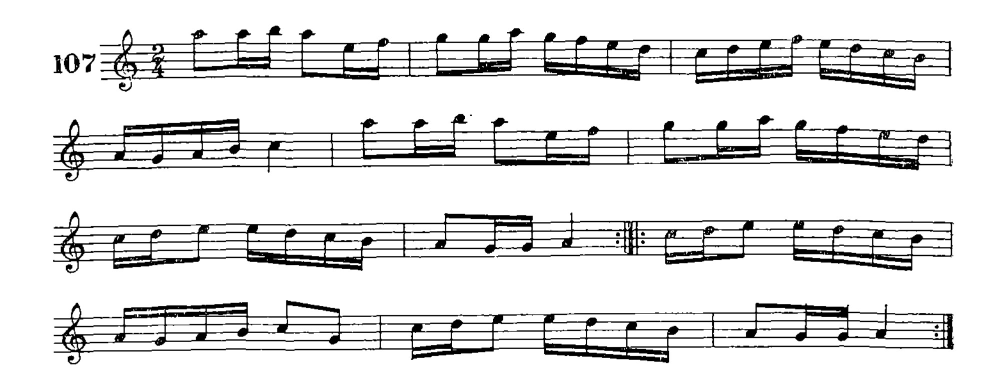


Colindele, în accepţiunea lui Sulzer, sînt cîntecele intonate de Anul nou („*calendis ianuarii*"). Stabileşte legătura între melodiile colindelor şi cîntecele de leagăn [1].

Dintre dansuri, Sulzer acordă cel mai mare spaţiu Căluşarilor [2], despre care scrie într-un loc : „dansul cu măşti al Căluşarilor". Este susţinută originea sa străveche şi i se indică, cu lux de amănunte, o serie de caracteristici, inclusiv numărul paşilor. Cea mai preţioasă contribuţie rămîne însă melodia dansului *Căluşarii,* avînd o admirabilă limpezime melodică, ritmică şi diatonică :
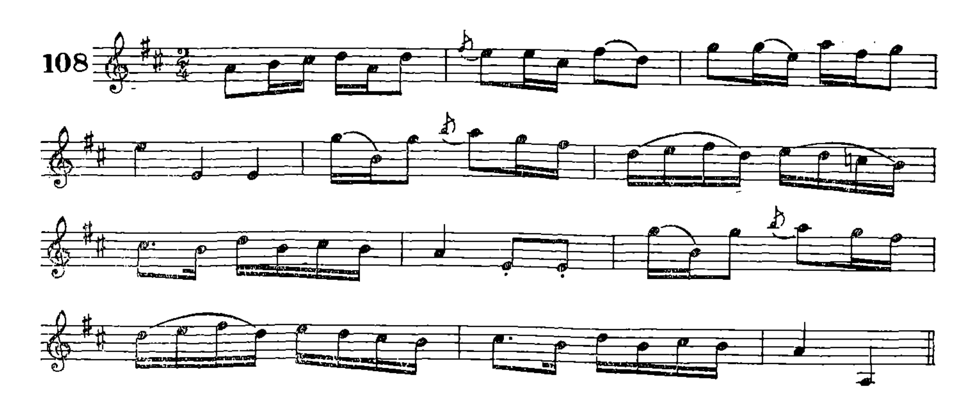
---

[1] Sulzer, F. J. Op. cit., p. 418.
[2] Ibidem, p. 405—414.



Abordînd repertoriul „cătănesc“, Sulzer face remarci asupra tematicii cîntecelor vocale. Se cîntă dragostea nefericită, se proclamă răzbunarea pe cineva. Este cîntată frumusețea naturii, fructele, florile. Soldatul român este în permanență cu cîntecul pe buze, în orice împrejurare s-ar afla [1].
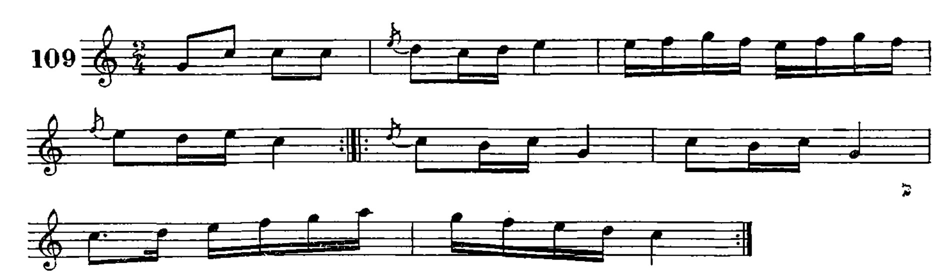
Dansurile țărănești se pot întîlni în toate părțile locuite de români, în Țara Românească, Moldova și Transilvania, fiind mai caracteristice zonei muntoase. De la această constatare, Sulzer ajunge la identificarea acestora în repertoriul cătănesc și mocănesc. Altfel spus, soldații care cultivă repertoriul pastoral provin din regiunea muntoasă. Dansurile (deci mai multe) mocănești, cătănești sînt feciorești, derivînd din repertoriul păstoresc, și au adeseori alura unui călușar figurat. Iată melodia dansului mocănesc notat de Sulzer :
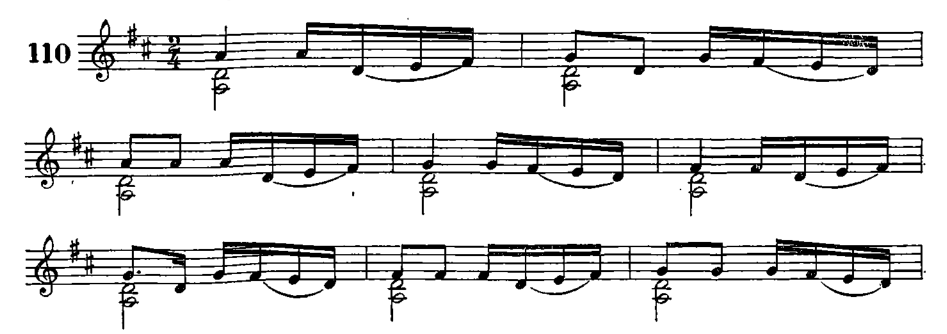


Sulzer pare a acorda un loc important horei, despre care spune că face parte din categoria dansurilor grecești, fiind în cerc. Face o deosebire categorică între horele dansate și horele cîntate ale valahilor de munte transilvăneni, simple cîntece de jale [2], ceea ce denotă buna sa orientare. Dar nu se oprește și asupra horelor vocale, ci numai asupra horelor de joc. Din rîndul acestora, deosebește

[1] Sulzer, F. J. Op. cit., p. 416.
[2] Ibidem, p. 420.
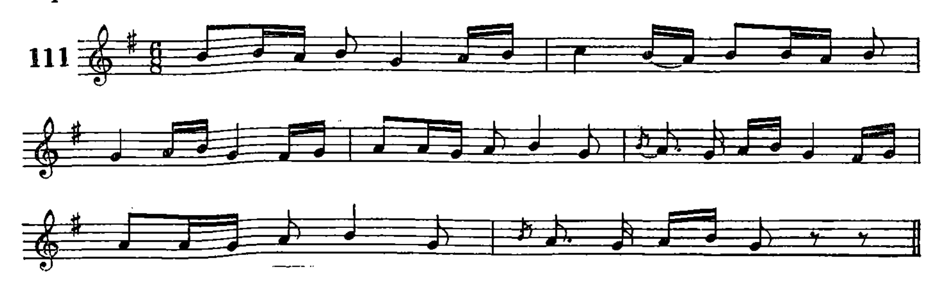
horele de mînă şi horele de brîu. Hora de mînă e un „dans flegmatic", cu o muzică foarte europeană. Se pare că vrea să spună că are o melodică plăcută pentru un european, sau purtînd, deja, influenţe europene. Hora de mînă are o melodie cantabilă, în 2/4 şi se dansează în cerc, atît de mult cît doresc cei încinşi la joc. Datorită duratei îndelungate de execuţie, Sulzer numeşte această horă şi „dans de melc" [1]. Pentru tipul horei de mînă, Sulzer are patru exemple muzicale (dansurile din „Tabula I" nr. 6, 7, 8, 9). Vom prezenta doar dansul nr. 8 :



După ce se arată specificul horei de brîu, spune că melodiile lor sînt la fel de cantabile ca şi ale horelor de mînă. În exemplul dat pentru dansul de brîu sînt transcrise şi armonii, de fapt isonul de cimpoi (tonica şi dominanta) : [2]



Se mai fac referiri la dansul *Bătuta,* care, ar fi specific transilvănean. Iată exemplul muzical al acestui dans :



1 Sulzer, F. J. Op. cit., p. 420.
2 Ghircoiaşiu, R. *Contribuţii la istoria muzicii româneşti,* op. cit., p. 212.

Sulzer polemizează pe bună dreptate cu J. L. Carra, neîmpărtăşindu-i părerea asupra muzicii şi dansurilor româneşti, exprimată în *Istoria Moldovii şi a Românii* [1], că ar fi monotone, sărace. Sulzer remarcă valoarea jocurilor noastre, deşi spune că „le lipseşte arta şi farmecul dansurilor europene" [2]. Mai trebuie subliniată constatarea autorului *Istoriei Daciei transalpine* că între căluşarii din Transilvania şi horele din Ţara Românească şi Moldova e o mare deosebire, ceea ce pledează pentru ideea diversităţii folclorului românesc. Sulzer vorbeşte şi de dansurile ţigăneşti, care sînt mai caracteristice Daciei Cisalpine şi Ungariei, denumindu-se chiar dansuri ungureşti. Acestea sînt dansate de unguri, ţigani şi valahi, dar de către aceştia din urmă, mai puţin [3]. Prin dansurile menţionate, Sulzer nu consideră că a epuizat totalitatea genurilor coregrafice. Precizează că „românii mai au şi alte dansuri, după regiunile în care locuiesc". Nu se ocupă cu „dansurile regionale" deoarece... „n-ar fi caracteristice pentru întreaga naţiune" [4]. Astfel, Sulzer subliniază varietatea dansurilor româneşti.

Instrumentele muzicale populare sînt prezentate de Sulzer atunci cînd arată formaţia care interpretează melodia dansurilor. Formaţia caracteristică era alcătuită din fluier, una sau două viori, nai, cobză şi ţambal. Acest instrument intra şi în componenţa formaţiei de muzică turcească. Cel mai răspîndit tip de ansamblu instrumental popular, în Ţara Românească şi Moldova, era compus din vioară, nai şi cobză. Această componenţă o susţine şi J. L. Carra, scriind : „Vioara, cobza şi un fluier cu opt găuri (naiul), în care suflu plimbîndu-l în sus şi în jos subt buze, sînt instrumentele ţării" [5].

Lui Sulzer îi datorăm sesizarea a trei feluri de fluiere, fiecare fiind descris : caval, trişcă şi tilincă [6]. Însemnările despre fiecare instrument, luate în parte, permit reconstituirea organologiei sale. Despre nai arată, bunăoară, în afara denumirilor sale derutante (Maulorgel, Siebenpfeife, Syringa Panos, Moskál), zonele de răspîndire interne şi externe, formaţia în care apare, numărul tuburilor (pînă la 20) şi sunetele care se obţin [7].

Acestea sînt trăsăturile şi formele muzicii populare româneşti semnalate de Sulzer. Trebuie să admitem că serviciul adus culturii noastre prin *Istoria Daciei transalpine* a fost enorm, într-o epocă de redescoperire a Ţărilor Române de către Europa şi într-un moment cînd se stabileau punţi de legătură care au jucat un rol determinant în progresul gîndirii şi civilizaţiei noastre. Mobilul întreprinderii lui Sulzer a avut multiple ţeluri, unul fiind acela „ ...de a îndrepta prejudecăţile unor compozitori europeni, fără să depăşesc cadrul istoric" [8]. Cu

---

[1] Carra, I. L. (M). *Istoria Moldovii şi a Românii, cu disertare asupra stărei acestor două provincii pînă la anul 1781.* Trad. de N. T. Orăşineanu. Bucureşti, Impr. Naţ., 1857, p. 127—128.

[2] Sulzer, F. J. Op. cit., p. 421.

[3] Ibidem, p. 418.

[4] Ibidem, p. 418.

[5] Carra, J. L. Op. cit., p. 128 ; citat şi de Breazul, G. *Patrium Carmen,* op. cit., p. 83.

[6] Sulzer, F. J. Op. cit., p. 419.

[7] Habenicht, G. *Fr. J. Sulzer (1781) despre nai.* In : *Revista de Etnografie şi Folclor.* Bucureşti, Ed. Academiei, Tom 10, nr. 2, 1965, p. 217—219.

[8] Sulzer, J. F. Op. cit., p. 414.

alte cuvinte, Sulzer nu şi-a propus să întocmească o carte de specialitate, deşi pe alocuri expunerea sa îmbracă forme profesioniste.

Extrem de interesant ar fi să se ştie care anume au fost acei „compozitori europeni" care aveau „prejudecăţi" privitoare la muzica românească. De ce natură erau ele ? Se asemănau celor emise de J. L. Carra, care par decupate dintr-o carte cu anecdote naive şi fără obiect ? Oricum, Sulzer ne apare printre primii oameni de cultură europeni care înţeleg, fie şi parţial, folclorul românesc şi contribuie la introducerea lui, pe cale teoretică, în sfera bunurilor artistice ale Europei. Dat fiind caracterul de pionierat al întreprinderii sale, să recunoaştem că de la Sulzer pornesc nişte linii care vor fi continuate şi adîncite. Astfel, Sulzer încearcă să vadă în produsul folcloric mărturia descendenţei romane, ceea ce corespundea programului susţinut de promotorii mişcării Şcolii Ardelene. După el va proceda la fel şi Eftimie Murgu cu o jumătate de veac mai tîrziu. Tot lui Sulzer îi datorăm sesizarea valorii artistice nealterate, a originalităţii creaţiei populare ţărăneşti, care în muzică va fi redescoperită şi preluată ca teză estetică după mai bine de o sută de ani. Se serveşte de exemple muzicale atunci cînd vorbeşte de creaţia folclorică, nerecurgînd la artificii pentru a o prezenta, la prelucrări. În acest mod, Sulzer demonstrează încrederea sa deplină în vigoarea expresiei folclorice, care pentru a fi preţuită şi cunoscută nu trebuie transpusă în cadre profesioniste. Purismul său era de natură să pledeze pentru originalitate. În acest fel, Sulzer a receptat imboldul creaţiei populare româneşti subliniindu-i numeroase atribute şi particularităţi care-i conferă nota specifică. El observă unitatea indestructibilă a muzicii populare din toate provinciile locuite de români, referindu-se în acest sens la Transilvania, Ţara Românească şi Moldova. Sulzer este unul dintre primii oameni de cultură străini care, într-o lucrare de circulaţie europeană, susţine comuniunea creaţiei muzicale a poporului român dinlăuntrul şi dinafara cununii carpatice. Prin gestul său, Sulzer dă o puternică replică cercurilor nobiliare din Imperiul habsburgic, care se prefăceau că nu ştiu de existenţa populaţiei româneşti, de altfel majoritară, şi, totodată, de indestructibila filiaţie cu cea din Principatele Româneşti, cu care întreţineau relaţii oficiale. Este, de asemenea, adevărat că Sulzer nu se referă decît la o parte a genurilor muzicii populare. Nu au intrat în orbita sa baladele, bocetele, cîntecele lirice, iar doina a văzut-o unilateral. Nu a vorbit despre particularităţile structurale ale muzicii, oprindu-se la unele caracteristici de suprafaţă. Mai pot fi depistate încă multe alte limite, care nu sînt proprii numai lui, ci epocii şi ştiinţei muzicologice de atunci. Cu toate acestea, Sulzer are meritul de a fi scris despre muzica populară românească şi, aşa cum se va vedea, despre întregul front al muzicii din Ţara Românească de la finele secolului luminilor, punînd la dispoziţie un material documentar valoros. Prin aceasta, numele lui Franz Joseph Sulzer nu poate fi omis dintr-o retrospectivă a istoriei artei sonore româneşti.

MUZICA PSALTICĂ

După ce Filotei Jipa (sîn Agăi) inaugurează prin *Psaltichia românească* faza decisivă a luptei pentru introducerea limbii române în cîntarea bisericească, se produce o reacţie cu vaste implicaţii pe două fronturi.



Prefața la *Psaltichia* întocmită de Ioan Radu Duma Brașoveanu, a doua jumătate a sec. XVIII (Bibl. Academiei R.S.R.)

Pe un front se observă intensificarea acţiunii în favoarea înlocuirii limbii greceşti şi slavone cu limba română. Paradoxal, domnitorii şi notabilităţile ecleziastice de origine greacă, sesizînd direcţia evoluţiei lucrurilor, au sprijinit acţiunea reformatoare, încurajînd tipărirea de cărţi în limba română, înfiinţînd şcoli şi chiar „au obligat clerul analfabet să înveţe carte românească", nu grecească. Cel care a generalizat limba română în cultul bisericesc în Moldova n-a fost altul decît „fanariotul" Constantin Mavrocordat [1]. Procesul introducerii limbii române înaintează lent, dar neşovăitor. Rezistenţa unor boieri şi clerici conservatori a fost puternică, fapt care i-a determinat pe adepţii curentului românesc să elaboreze cărţi, să ţină predici, într-un cuvînt, să desfăşoare o amplă campanie de lămurire a poporului despre necesitatea şi imperativele schimbării. Un rol important se pare că l-a avut dascălul Ioan Radu Duma Braşoveanu, autorul sau copistul [2] unei *Psaltichii* întocmite în 1751. Introducerea la *Psaltichie* trădează intensitatea luptei pentru adoptarea limbii române în oficiul bisericesc, apelîndu-se la argumente paristice şi biblice, mînuite cu abilitate, pentru a convinge despre justeţea cauzei în slujba căreia Ioan Duma era antrenat. Reproducem un lung pasaj din pledoaria lui, care arată obiectivele urmărite şi motivarea lor.

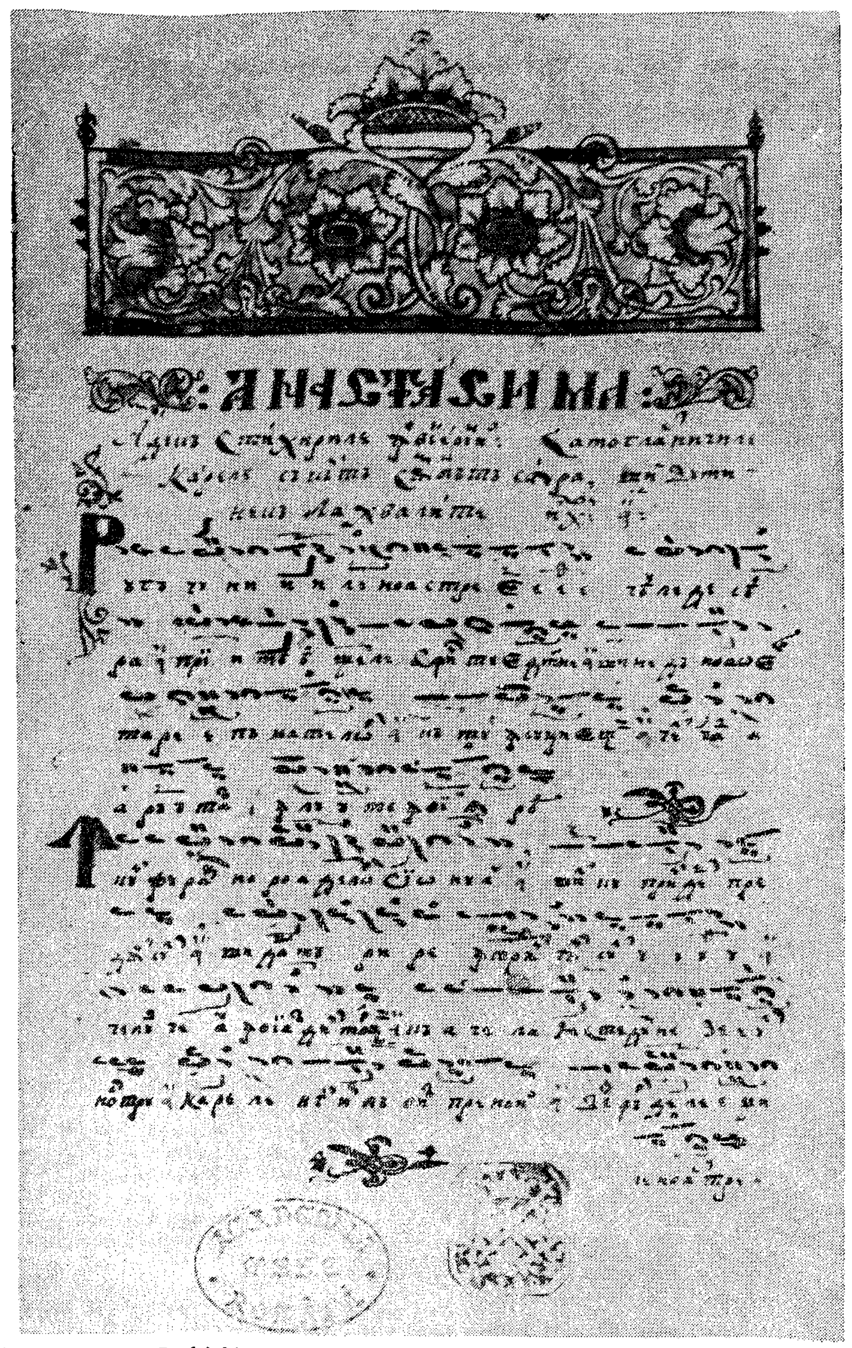
„Către cîntăreţii acestei cărţi şi către celelalt norod pravoslavnic. Dovediri din Sf[î]nta Scriptură cum că iaste mai de folos fieştecăruia neam creştinescu a cînta şi a să ruga pre limba sa decît pre limba altuia care nu o înţelege...".

Şi alte multe mărturisiri despre aceasta se află în „Sf[î]ntele Scripturi, care pentru scurtarea ce las numai puţinel am a zice pentru [acei] carii defaimă şi hulescu limba noastră cea rumânească zicînd că iaste grozavă şi necuviincioasă. De care lucru de vreme ce pizma nu sufere ciiale de folos, unii ca aceia bine să ştie că fieştecare om limba lui întru care s-a născut i se pare a fi mai frumoasă şi mai lesne decît toate limbile. Pentru că D[u]mnezeu nu cată la frumuseţea limbii, nici îi trebuieşte aceasta, ci la înţelesul minţii şi la umilinţa inimii. Să nu îl cinstim cu buzele şi cu limba, iar inima şi mintea să rămîie deşarte şi fără roade..." [3]. Concluzia acestor înţelepte rînduri este fără echivoc formulată : cîntarea în limba maternă are şanse de a favoriza înţelesul minţii. Numai cînd se înţelege sensul, finalitatea cîntării poate fi atinsă. Aşadar, cîntările româneşti să răsune în graiul strămoşesc !

Frontul al doilea priveşte elementele ostile noii tendinţe, şi urmăreşte menţinerea cîntării în limba „sacră" greacă. Acesta coalizează cercuri reacţionare, care, în condiţiile prielnice ale epocii fanariote, vor contracara iniţiativele reformatoare, dînd un sens nou elementelor greceşti şi chiar slavone. Cei mai activi vor fi călugării greci, care, văzînd că le fuge terenul de sub picioare, recurg la soluţii primenitoare pentru cultura greacă, acceptînd influenţe regeneratoare din partea culturii europene, a iluminismului francez. Se produce o adevărată renaştere neogrecească, însă care nu va duce la consolidarea limbii greceşti în societatea românească, ci exact la contrariul, servind aceluiaşi legitim imperativ : trezirea conştiinţei naţionale, care viza extinderea şi generalizarea procesului asimilării cîntării în limba română.

---

[1] Ivaşcu, G. Op. cit., p. 260.
[2] Strempel, G. Op. cit., p. 58.
[3] Ibidem, p. 57—58.



Anastasima din *Psaltichia* lui I. Radu Duma Braşoveanu (Bibl. Acad R.S.R.)

Obiceiul domnitorilor fanarioţi de a veni în Ţările Româneşti însoţiţi de o mare suită, între care „cîntăreţii de sarai şi bisericeşti“ [1], avea rostul susţinerii culturii de limbă grecească, nesocotind realităţile locului. De la această regulă excepţiile au fost puţine. O asemenea poziţie, într-un moment de afirmare potenţială a limbii române, distona.

Contradicţia între această poziţie şi realitatea naţională care solicita cu pregnanţă dreptul cîntării româneşti se ascute o dată cu trecerea anilor. Uneori se manifestă concilieri, ducînd la întocmirea unor manuscrise bilingve : greceşti şi româneşti. În linii mari, poziţiile rămîn ferme, indicînd o tot mai mare adîncire a prăpastiei. Anumiţi călugări greci, dîndu-şi seama de rolul retrograd ce li s-a încredinţat, abandonează lupta, cum a făcut Anastasie Rapsaniotul, care „...cînd a văzut desăvîrşirea meşteşugului şi a auzit prea dulcea glăsuire a psalţilor din neamul nostru, s-a spăimîntat şi singur judecînd că nu este aici trebuincios s-a întors şi a murit în ţara lui“ [2]. Prezenţa unor muzicieni greci în Ţările Româneşti, care au format un puternic centru la Bucureşti, a făcut ca pe teritoriul României să aibă loc o adevărată recrudescenţă a elementului grecesc în muzica psaltică, stimulat de necesitatea supravieţuirii acelui sistem de cîntări. Dintre muzicienii greci care au trăit la noi, trebuie amintiţi, în afară de Anastasie Rapsaniotul, Agapie Palmierul, Petru Vizantie, Grigore Protopsaltul, Dionisie Fotino [3].

În minţile unora dintre cei citaţi va încolţi în primii ani ai secolului al XIX-lea ideea reformei sistemului de scriere şi cîntare a muzicii greceşti, în dorinţa adaptării la noile cerinţe şi a perfecţionării părţii teoretice care devenise greoaie şi neoperantă. Dar despre reforma muzicii psaltice ne vom ocupa în perioada respectivă.

Pentru secolul al XVIII-lea a fost caracteristică dezvoltarea muzicii psaltice într-un ritm mai susţinut. Intervenţia oficialităţii în învăţămînt, urmărind însuşirea muzicii într-un proces instructiv, a avut darul să dinamizeze un domeniu a cărui configuraţie nu prezenta multe înnoiri. Muzicii i se acordă mai multă atenţie poate şi în urma constatării că tolerarea agramatismului muzical în rîndul cîntăreţilor devenise indezirabilă. Ca atare, se tinde spre şcolarizarea psalţilor, în formarea lor un loc important rezervîndu-se muzicii. Obligativitatea şcolarizării pentru cîntăreţii de strană avea multe avantaje, între care şi acela că s-au multiplicat manuscrisele muzicale, prin copii şi noi ediţii întregite, ducînd la o efervescenţă nemaiîntîlnită, extinsă la scara geografică a ţării. George Breazul ne pune la dispoziţie preţioase informaţii în legătură cu predarea cîntării în acel timp [4]. În anul 1715, la Şcoala de pe lîngă Biserica Colţei din Bucureşti, un dascăl avea obligaţia iniţierii elevilor în „ştiinţa cîntării“. La Sf. Gheorghe Vechi din acelaşi oraş, după cum rezultă dintr-o scutire acordată de Domnitorul Constantin Racoviţă din 1 iunie 1754, reiese că se preda muzica, avîndu-l ca dascăl pe Dima

[1] Breazul, G. *Patrium Carmen,* op. cit., p. 294.

[2] Melchisedec (Episcop). *Memoriul pentru cîntările bisericeşti în România.* Bucureşti, 1882, p. 3 ; cf. Barbu-Bucur, S. *Originea şi evoluţia cîntării psaltice în Orient şi la români,* op. cit., p. 56.

[3] Ciobanu, Gh. *Cultura psaltică românească în secolele XVII—XVIII,* op. cit., p. 7.

[4] Breazul, G. *Învăţămîntul muzical în Principatele Româneşti.* În : *Pagini de istoria muzicii româneşti,* op. cit., vol. II, p. 56—58.



Psaltichie (Bibl. Academiei R. S. R.)

Cîntărețul. La Craiova, Iași, Curtea de Argeș, muzica era, în cadrul seminariilor, un obiect fundamental. În centrele Moldovei și Țării Românești veneau să învețe și tineri români din Transilvania.

Hrisovul lui Alexandru Ipsilanti din ianuarie 1776 privind școlile de la Sf. Sava din București atestă „dascălul de muzică". Prin pitacul din 1 decembrie 1784 dat de către Domnitorul Mihai Șuțu, se numește în postul de profesor pentru muzică Mihalache Moldoveanu (Dascălul Cîntărețu). Este de-a dreptul surprinzătoare grija și insistența cu care Domnitorul Șuțu se interesează de mersul lucrărilor în privința studierii muzicii de către elevi, ceea ce înseamnă că se simțea o nevoie acută de cîntăreți instruiți. Se presupune că Dascălul Mihalache nu ar fi predat numai muzica bisericească, ci și muzică laică. Aserțiunea aparține lui V. A. Urechia [1], care crede a ști că într-o epocă de penetrare a muzicii europene („nemțești"), probabil, dascălul trebuia să aibă în vedere și acest fel de muzică. Așadar, muzica se predă îndeosebi sub forma sa psaltică în seminarii, deci în acele forme de învățămînt care pregăteau preoții și dascălii, dar și în învățămîntul public.

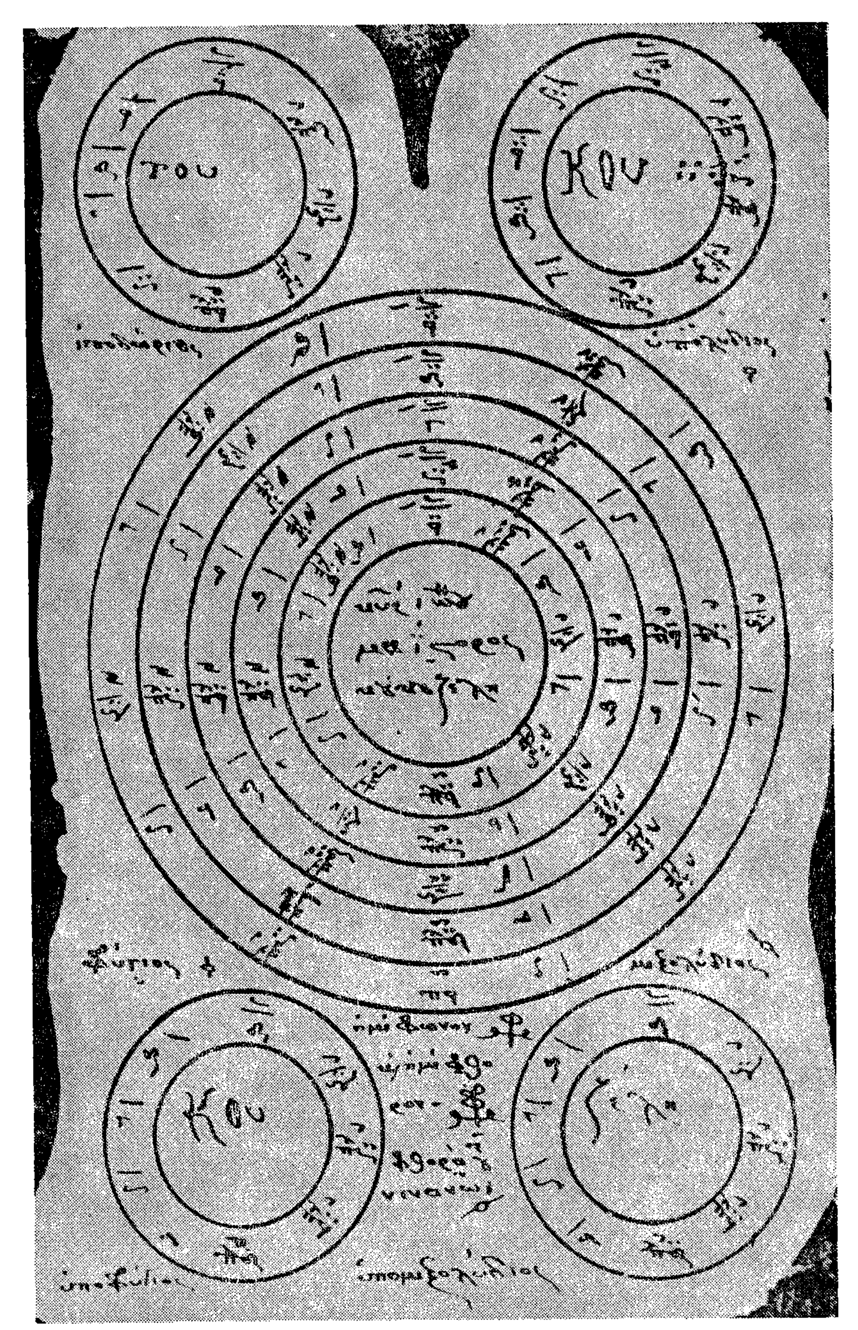
Fenomenul este similar și în Moldova. Prin Hrisovul din mai 1776 semnat de Grigore II Ghica, privitor la școala moldovenească de la Sf. Nicolae-Iași, se prevede un psalt pentru glasuri și „alte bisericești cîntări". Psaltul era Gheorghe. Într-o diplomă din aprilie 1778 dată de școala de pe lîngă Mănăstirea Putna, se indica, printre materiile de învățămînt : „psaltichia după melodia grecească". La Putna, școala de cîntăreți se reînființează în anul 1774, unde preda Ilarion Ieromonahul „învățătoriu al Psaltichiei" [2]. Este de presupus că în ultimul pătrar al secolului al XVIII-lea a funcționat o școală destinată psalților în cadrul Mănăstirii Neamțului, fapt indicat prin manuscrise muzicale, avînd o grafie îngrijită, cu texte slavone și moldovenești. Și la școlile confesionale de la Blaj, Sibiu, Beiuș, precum și din alte centre ale Transilvaniei și Banatului, cîntarea era un obiect obligator al programei analitice.

Se poate deduce că ora de muzică avea două obiective : însușirea scrierii și gramaticii psaltice (papadichii și propedii) și formarea unui repertoriu, deoarece elevii furnizau schimbul viitorilor dascăli de strană. Relativa amploare pe care a luat-o predarea muzicii în cadrul sistemului de școlarizare a avut drept efect mărirea numărului acelora care erau atrași spre zonele inițierii artei sonore. Consecința, o mai vie circulație a manuscriselor, o mai mare necesitate a acestora, ceea ce presupune, așa cum s-a mai arătat, întocmirea de noi cărți — copii și, mai puține, originale. Pe același făgaș mergînd, se constată sporirea exigenței față de cîntările bisericești luate împreună cu sistemul lor de scriere, contribuind în cele din urmă la geneza unor opinii din ce în ce mai critice la adresa lor. Pe bună dreptate se putea întreba tînărul intrat în contact cu scrierea muzicală : de ce este atît de relativă, de imprecisă ? De ce se mențin atîtea artificii care îngreuiază desfășurarea spontană a conductului melodic ? În sfîrșit, problema fundamentală, la ordinea zilei, de ce se mai menține, pe ici, pe colo, cîntarea în limba grecească și a melodiilor care nu sînt adaptate întotdeauna sensibilității noastre ?

---

[1] Urechia, V. A. *Istoria școalelor,* Tomul I. București, Impr. Statului, 1901 ; cf. Breazul, G. Op. cit., p. 58.

[2] Barbu-Bucur, S. Op. cit., p. 59 ; apud, Rev. Mitrop. Moldovei și Sucevei, 1961, p. 21—22.



Pagină dintr-o carte de teorie a muzicii bizantine
(Ms. gr. 879, fotocopie, Colecţia G. Breazul)

Asemenea semne de întrebare vor duce în cele din urmă la o severă critică a cîntării psaltice, ce va evidenţia impasul în care se găsea şi stringenţa măsurilor reformatoare.

Dar pînă atunci, să vedem care sînt manuscrisele psaltice marcate din secolul al XVIII-lea şi cui se datorează. O referire globală asupra manuscriselor din „Secolul luminilor" nu poate trece sub tăcere cel mai proeminent monument muzical adresat cîntăreţilor „Vlahomusichii", precum şi celuilalt „norod al Ţării Româneşti", manuscrisul lui Filotei Jipa (Sin Agăi), asupra căruia am insistat în paginile consacrate epocii anterioare, deoarece în periodizarea adoptată au fost cuprinşi primii ani ai secolului al XVIII-lea. *Psaltichia românească* rămîne cel mai important manuscris muzical al acelor vremuri, datorită valorii artistice a cîntărilor, pentru întîia oară româneşti, fiind, între altele, concepute şi în „glasul românesc". Importanţa contribuţiei lui Filotei rezultă şi din faptul că, privit prin prisma generaţiilor de muzicieni care îi urmează, a determinat un curent puternic în care se înscriu toţi psalţii români. Mai mult, adeseori, manuscrisele ulterioare lui Filotei sînt în bună parte copii. Apare evident, în acest cadru, că Filotei a fost un creator de şcoală în domeniul muzicii psaltice, indicînd traiectoria care trebuia urmată. Contribuţia sa a rămas neegalată în decursul secolului al XVIII-lea, personalitatea sa a dominat categoric asupra tuturor psalţilor pînă la Macarie Ieromonahul (secolul al XIX-lea).

Poate cel mai fidel continuator al operei lui Filotei a fost Ioan Sîn Radu Duma Braşoveanu, căruia i se datorează tot o *Psaltichie românească.* Manuscrisul este impresionant nu numai prin cele 680 de pagini, ci şi datorită frumuseţii scrisului [1]. Titlul, excesiv de lung, cum se obişnuia pe atunci, are darul să indice cu precizie conţinutul : *„Psaltichie românească care cuprinde întru sine anastasima cu propedia şi cu tot meşteşugul cu eothinale şi chenagrare ; stihirariul cu toate semiglasnicile praznicelor celor stăpîneşti şi ale sf[i]nţilor celor mari, carii să prăznuesc peste tot anul. Stihirariul Penticostarului cu sărbătorile Paştilor, de la Sîmbăta lui Lazăr pînă la Dumineca Mare ; Catavasierul cu toate trebuincioasele cîntări ale bisericii ce se cîntă peste tot anul. Aşezate cu meşteşugul Psaltichiei pre glasurile greceşti, în zilele prea luminatului Domn Ioan Grigore Ghica Voevod... în anii de la facerea lumii 7259, iar de la Hs. 1751, luna lui August, 1 din"* [2].

Frapează similitudinile dintre manuscrisul lui Ioan Radu Duma Braşoveanu şi manuscrisul lui Filotei, începînd cu sistema gramaticii şi terminînd cu melodiile lui Hrisafi, care se dau în forma prescurtată de Filotei. Desigur, se găsesc şi cîntări neîntîlnite în manuscrisul luat ca model, dar majoritatea covîrşitoare a cîntărilor îşi au originea în exemplarul din 1713. Aceasta înseamnă că muzica psaltică din epoca lui Brîncoveanu, remarcabilă din punct de vedere poetic şi muzical, s-a păstrat în secolul al XVIII-lea. Fiind un admirator al lui Filotei, Ioan Radu Duma Braşoveanu va contribui la perpetuarea ideilor sale şi la răspîndirea lor în Transilvania. Se ştie că din 1759, timp de cincisprezece ani, Ioan Radu Duma a activat la şcoala nouă a Bisericii Sf. Nicolae din Braşov. În acest fel, Bucur Gră-

---

[1] Se păstrează la Bibl. Academiei Române, Bucureşti, Ms. rom. nr. 4305.

[2] Strempel, G. Op. cit., p. 57 ; Ciobanu, Gheorghe. *Manuscrisele psaltice româneşti din secolul al XVIII-lea.* În : *Glasul Bisericii.* Bucureşti, An. XXVI, Nr. 11—12, 1967, p. 1120.

māticul din Sîmbāta a primit un preţios sprijin în ideile sale de a continua vechile axe de legătură cu muzica psaltică a şcolii de cîntări din Bucureşti [1]. Ioan Radu Duma a adus un suflu de prospeţime în cîntarea psaltică din Transilvania, propagînd prin numeroşii săi elevi stilul poetico-muzical afirmat de către precursorul său.

Şărban, „protopsaltul Ţării Româneşti", după cum ne informează Macarie Ieromonahul, a trăit în prima parte a secolului al XVIII-lea şi ar fi autorul unor *Catavasii la Duminica Stîlpărilor.* Conform spuselor lui Macarie, Şărban „nu numai Anastasimatoraliul melos, Stihirarul melos, Heruvicile, Pricesnele, toate Catavasiile, Irmoasele toate şi altele, dar şi partea cea mai multă a Papadichiei o au prefăcut în româneşte..." [2]. Manuscrisul lui Şărban nu s-a identificat. Dar după cum reiese din afirmaţiile lui Macarie, aportul său la românizarea cîntărilor, înscris pe linia lui Filotei, pare să fi fost substanţial.

Constantin, discipolul lui Şărban, al doilea psalt al Rîmnicului, este autorul unui manuscris, stihirar pentru întregul an, din 1767 [3].

Din acelaşi an datează şi un *Anastasimatar* întocmit la Bucureşti de către Mihalache Moldoveanu [4].

De la şcoala psaltică a Mănăstirii Neamţului s-a păstrat un *Irmologhion* (1772), avîndu-l autor pe Anastasie Vaias. Alături de texte greceşti şi slave aici se întîlnesc şi texte româneşti.

O altă *Psaltichie* o datorăm lui Naum Rîmniceanul (1788). Originar din Jina Sibiului, Naum Rîmniceanu a fost un reputat cărturar, un militant neobosit pentru afirmarea culturii româneşti. Manuscrisul nu are titlu, dar după cuprins pare o „psaltichie", avînd o gramatică muzicală, cîntări greceşti şi patru cîntări româneşti [5]. Referindu-se la această epocă, în succinta dar pertinenta sa istorie a muzicii psaltice româneşti, Anton Pann dă o preţioasă indicaţie : „Cîntări alcătuite pe sistema veche în limba românească (adică sistema introdusă de Filotei, n.n.) se găsesc nenumărate mai pe la toate mănăstirile..., dar prescriitorii sau copiatorii din neîngrijire neînsemnîndu-le numele (autorilor n.n.), au rămas cei mai mulţi necunoscuţi" [6]. Deci numeroase manuscrise nu indică autorii. Chiar cînd există un nume, nu se poate preciza dacă într-adevăr avem de a face cu un autor sau cu un copist.

Pentru a înţelege bogăţia literaturii psaltice din secolul al XVIII-lea şi complexitatea identificării apartenenţei, vom mai insista asupra acestei probleme.

Macarie mai vorbeşte despre psalţii Arsenie Cozianul şi Calist, protopsalt la Bucureşti. Anton Pann indică numele lui Vasilache, cîntăreţ [7]. I.D. Petrescu, în

---

1 Barbu-Bucur, S. Op. cit., p. 58.

2 Macarie Ieromonahul. *Irmologhionu sau Catavasieriu muzicescu.* Viena, 1823, p. IV ; cf. Ciobanu, Gheorghe. Op. cit., p. 1122.

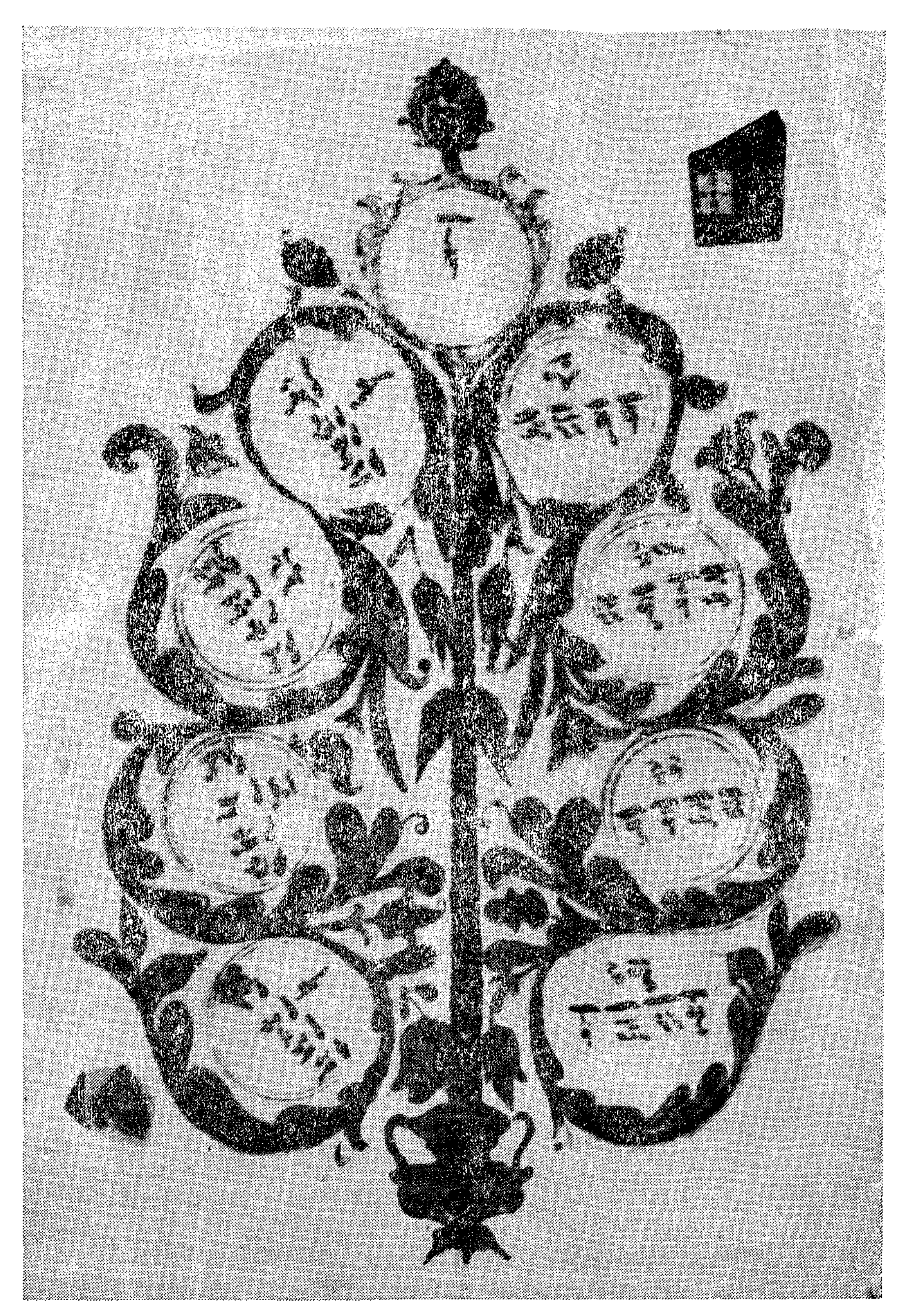
3 Ciobanu, Gheorghe. Op. cit., p. 8—10. Ms. rom. nr. 2219, Bibl. Academiei Române.

4 Barbu-Bucur, S. Op. cit., p. 58.

5 Ciobanu, Gheorghe. Op. cit., p. 1121, Ms. rom. nr. 3210, Bibl. Academiei Române.

6 Pann, Anton. *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti sau gramatica melodică* Bucureşti, 1845, p. XXIX ; cf. Ciobanu, Gheorghe. Op. cit., p. 1122.

7 Ciobanu, Gheorghe. Op. cit., p. 1122.



Tablou sinoptic privind teoria muzicii psaltice (Ms. aflat în Bibl. G. Breazul)

monumentalul volum *Etudes de Paléographie musicale byzantine,* s-a servit de peste douăzeci de manuscrise psaltice din secolul al XVIII-lea aflate în bibliotecile româneşti [1].

În *Notaţia şi ehurile muzicii bizantine,* Grigore Panţîru semnalează alte manuscrise preţioase din secolul al XVIII-lea [2]. Evident, investigaţiile bibliografice, fără îndoială, vor scoate la suprafaţă încă multe alte preţioase manuscrise. Din fericire, fondul vechilor scrieri muzicale bizantine, psaltice, chiar gregoriene, din ţara noastră este foarte bogat ! Înseamnă că viitorul va aduce noi şi noi probe despre puternica tradiţie muzicală autohtonă !

Mai trebuie avut în vedere numele copiştilor de manuscrise, multe fără semne muzicale, dar avînd destinaţia : cîntarea psaltică, după cum indică titlul. Manuscrise sînt octoihuri şi psaltichii. Iată numele copiştilor şi anul întocmirii manuscriselor după G. Strempel, *Copişti de manuscrise româneşti pînă la 1800 :* Ştefan Dascălul (1738), Andrei Dascălul din Pienul săsesc (1768), Ioanichie Monahul (1775 — Mănăstirea Humorului şi 1793 la Agapia), Constantin Logofătul, Constantin Psaltul (1767 — Rîmnicul Vîlcea), Damaschin Dascălul (1754 — Transilvania), Ioachint Stareţul Cernicăi, Ioan Dascălul (1709), Ioanichie Ratoni, Ion Dascălul (sf. sec. XVIII, Iaşi), Iordache Logofătul (1779 — Moldova), Macarie Ieromanahul (1740 — Bistriţa, Ţara Românească), Matei Dascălul (1768, Transilvania), Munteanu Nicolae (1769, Iaşi), Munteanu Dascălul Vasile (1759), Pastisian Iovan (1778 — Moldova), Popovici Eustaţiu (1778—1781, Moldova şi Transilvania), Popovici Zaharia (1783 — Banat), Silvestru Ieromonahul (1741 — Cîmpulung), Simion (1782 — Rădăuţi), Stoian de la Antim (1758 — Bucureşti), Ştefan Dascălul (1714 — Turda). La acestea se mai alătură nume şi manuscrise din fondul lui Timotei Cipariu : *Meşteşugul psaltichiei, al glasurilor suitoare şi celor coborîtoare,* avîndu-l autor pe Moldovan Gheorghe (Grigore) — manuscrisul datează dintr-o perioadă anterioară anului 1745 [3] ; *Antologhion* întocmit de Gherman Neapotrelos (?) la 1758 [4] ; *Antologhion* de Parthenion (1726) [5] ; *Codicele* lui George din Cuejd (1701), cu texte religioase şi profane [6].

Un studiu cu caracter informaţional-teoretic asupra muzicii bizantine de răsunet pînă în zilele noastre a fost scris de Franz Joseph Sulzer, pe cînd se afla la Bucureşti [7]. Desigur, nu poate fi vorba de o lucrare originală, ci de o compila-

---

[1] Petresco, I. D. *Etudes de paléographie musicale byzantine.* Bucureşti, Ed. muzicală 1967. Manuscrisele de la B.A.R. : 670 (an. 1719), 130 (an. 1733), 379 (an. 1763), 661 (an. 1737), 33 (an. 1799), 102, 648, 649, 125, 101, 136, 867, 879, 367 (prima parte a sec. al XVIII-lea), 61 (an. 1713) ; Bibl. Muzeului Craiova : 62 (prima parte a sec. al XVIII-lea ; Fondul autorului ; ms. Visarion : A-3 (an. 1716), A-4, A-5, A-9, A-14 (prima parte a sec. al XVIII-lea).

[2] Ms. Logofătului Balş aflat în biblioteca proprie. Manuscrisele nr. 879, 622, 923 şi 130 de la Bibl. Academiei Române şi Ms. I 19 de la Bibl. Centrală a Universităţii din Iaşi.

[3] Bibl. Universitară Cluj, Ms. 1106.

[4] Bibl. Academiei — Cluj, ms. gr. nr. 356.

[5] Ibidem, ms. gr. nr. 362.

[6] Ibidem, ms. gr. nr. 96.

[7] Muzicologul Egon Wellesz, în fundamentala sa lucrare asupra muzicii bizantine, îl situează pe Sulzer în fruntea listei celor care s-au ocupat de acest domeniu. A se vedea *A History of Byzantine Music and Hymnography,* op. cit., p. 3.

ţie făcută într-o manieră accesibilă cititorului occidental, după modelele de circulaţie din Ţara Românească. În *Istoria Daciei transalpine,* vol. II, Sulzer, după capitolele referitoare la muzica populară românească şi muzica turcească, acordă un capitol muzicii denumite de el „grecească", care de fapt priveşte în esenţă fenomenul muzicii bizantine de pe teritoriul Ţărilor Româneşti. După ce se referă la locul muzicii greceşti, trece la formarea noţiunii despre sunet şi la explicarea semnelor muzicale, ca ison, oligon, apostropha etc. Insistă asupra glasurilor, modurilor autentice şi plagale, dă exemple de figuri melodice şi sisteme, se opreşte asupra problemei ambitusului modurilor şi a sistemului de octave, arată practica muzicală la greci, instrumentele grecilor şi chiar purcede la o comparaţie între muzica grecească, turcească şi chineză (sic). Aici se evidenţiază confuzia sa în privinţa muzicii greceşti, pe care o identifică, fără discernămînt, cu muzica bizantină. Oricum, studiul lui Sulzer, cu toate deficienţele, a însemnat un moment important în istoriografia muzicii orientale şi bizantine, atrăgînd atenţia asupra fenomenului muzical complex din această regiune a Europei. Nu trebuie omis că Sulzer s-a documentat şi a scris lucrarea în condiţiile cărturăreşti specifice ţării noastre.

Studiul aprofundat al tuturor acestor surse va avea darul să releve o serie de aspecte structurale pentru muzica psaltică. Numărul lor impresionant, din care n-am semnalat decît o parte, demonstrează cel puţin un singur fapt : deosebita intensitate a circulaţiei manuscriselor, ceea ce constituie un indiciu al temeiniciei culturii muzicale psaltice. Este interesant de ştiut că şi în diferite scrieri cu caracter istoriografic şi literar se întîlnesc diverse menţiuni care, de asemenea, contribuie la făurirea tabloului muzical al respectivului domeniu.

Deja din capitolul trecut s-a putut vedea instaurarea practicii cîntării bilingve : într-o strană se cînta româneşte, iar într-alta greceşte. Cronicarii fac unele precizări privitoare la piesele cele mai importante din repertoriul bogat al muzicii psaltice. În timpul vizitei la Iaşi a lui Petru cel Mare, se menţionează că psalţii au intonat : „axionul şi ectenia" [1]. Dimitrie Cantemir vorbeşte despre axion, polihron şi ectenie [2]. Gheorgachi, în *Condica ce are întru sine obiceiuri vechi şi noi a prea înălţaţilor domni,* din 1762, dă multe referiri la muzica psaltică. La ceremonia încoronării domnitorului, muzica este prezentă prin : axion, Isaia horeve (cîntă), „ton despoton" şi „polychronion" [3]. Alte cîntări psaltice menţionate de Gheorgachi : heruvic, priceasnă [4], tropar şi condac, polieleu şi doxologie [5], canon [6], slavoslovia şi litia [7]. Se deduce, aşadar, existenţa unui repertoriu variat, avînd funcţii bine determinate.

---

1 Costin, Nicolae. *De domnia lui Dumitraşcu Vodă Cantemir.* În : Kogălniceanu, M. *Cronicele României sau Letopiseţele Moldovei şi Valahiei,* p. 102.

2 Cantemir, D. Op. cit., p. 117 şi 126.

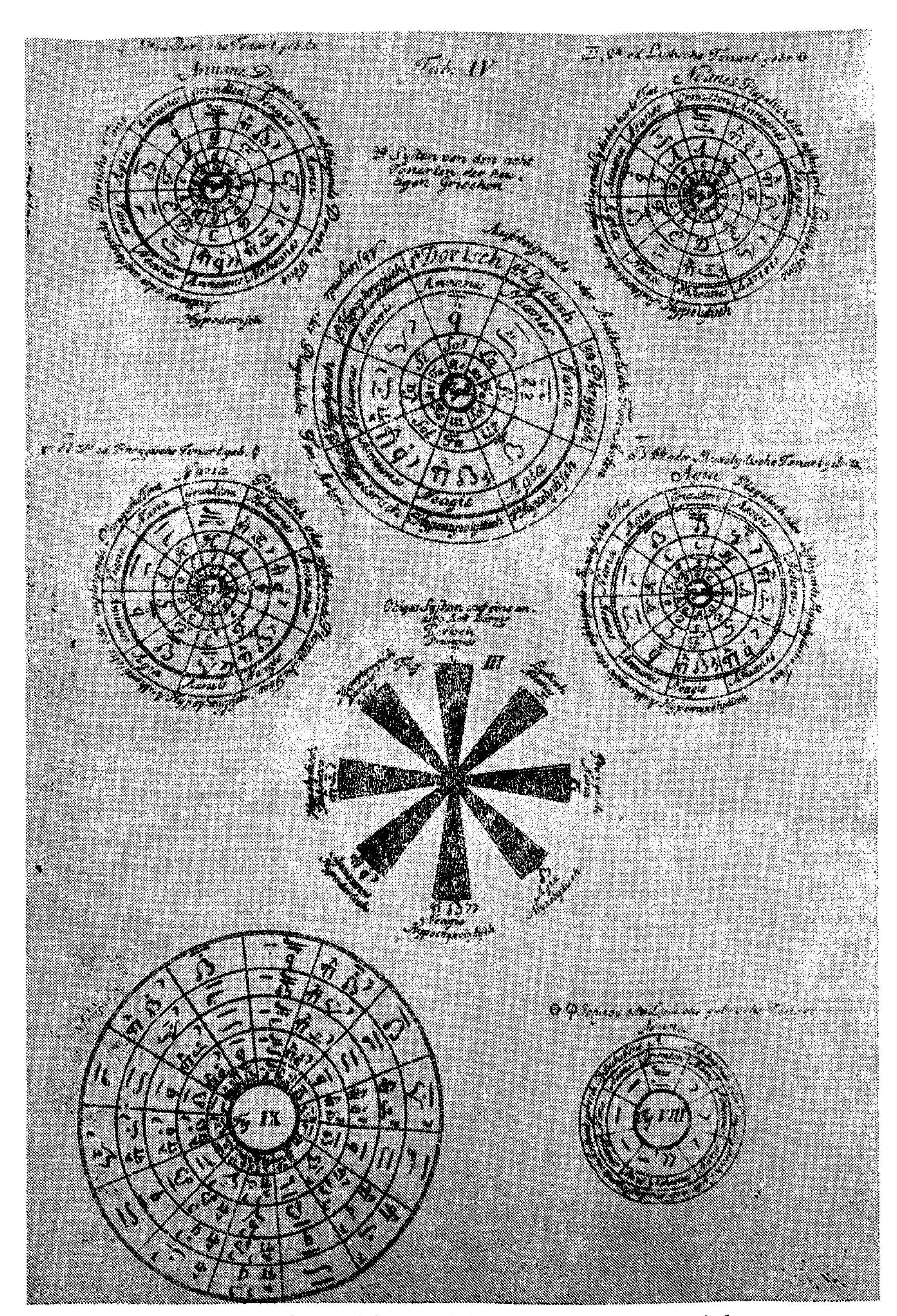
3 Gheorgachi. *Condica...* În : Kogălniceanu, M. *Cronicele României...,* op. cit., Tom. III, p. 300.

4 Ibid., p. 307—310.

5 Ibid., p. 316—317.

6 Ibid., p. 319.

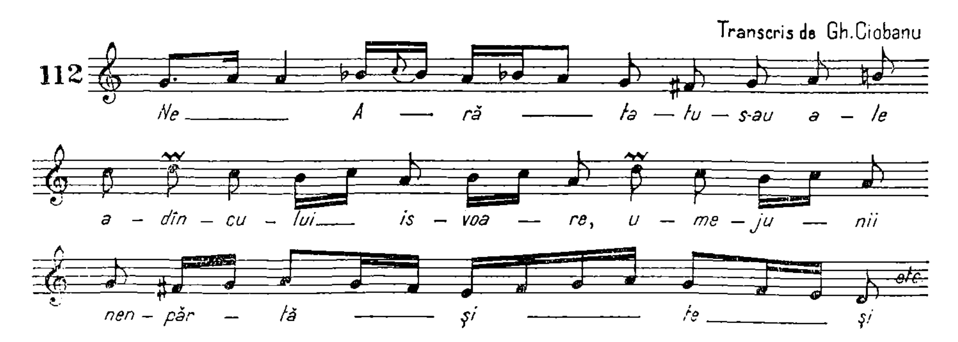
7 Ibid., p. 325.



Anexă la *Istoria Daciei transalpine*, vol. II, de Fr. J. Sulzer în care se sistematizează teoria muzicii psaltice

Stilul muzicii psaltice din secolul al XVIII-lea se dezvoltă în două direcţii : a) se extinde acţiunea de românizare începută de Filotei şi b) pătrunde masiv influenţa orientală. Dacă prima direcţie se vădeşte în toate ţinuturile locuite de români, a doua va afecta în principal cîntarea din Ţara Românească şi sudul Moldovei.

Românizarea muzicii psaltice are ca obiectiv textul, ceea ce înseamnă că melodiile vechi sînt cîntate pe versuri româneşti, rod al traducerii originalului grecesc. Această platformă generală nu reuşeşte să dezvăluie sensul exact al acţiunii de introducere a graiului românesc în muzica de cult. Inevitabil, transcrierea unor melodii pe texte noi a implicat o redimensionare mai profundă, extinzînd soluţia adaptării la alte compartimente. Versificaţia singură nu putea rezolva complexa problemă a românizării. Se cereau descoperite legile coroborării muzicii şi poeziei angrenate pe făgaşul sensibilităţii poporului român. Ca atare, eforturile psalţilor se îndreaptă în paralel atît asupra textului, cît şi asupra muzicii, deşi cu mai multă timiditate. Adevărul acestei duble finalizări rezultă din acele manuscrise în care unele cîntări sînt determinate „vlahica“ [1]. Un exemplu elocvent în această ordine de idei îl reprezintă *Canonul Stîlpărilor* alcătuit de dascălul Şărban, despre care s-a menţionat că ar fi în „glas bulgăresc“ [2]. În realitate, Canonul lui Şărban nu este altul decît o variantă mai ornamentată a melodiei lui Filotei Jipa (Sin Agăi), în dreptul căruia precizase „pre glasul cel românesc“. Iată un fragment din *Canonul* lui Şărban, transmis de Macarie :



Căutarea unor soluţii româneşti în muzica psaltică menite să imprime trăsături distincte pare a fi o problemă de mare acuitate pentru cercetarea muzicologică, deoarece de clarificarea sa depinde înţelegerea cristalizării structurii muzicale psaltice româneşti. Unul din factorii de bază ai procesului de românizare trebuie să fi fost muzica populară, care în nici un caz nu a putut fi neglijată într-un asemenea moment. Urmărindu-se eliminarea atributelor muzicii greceşti şi în acelaşi timp cooptarea unor particularităţi ale muzicii româneşti, în mod inevitabil s-a produs o sensibilă apropiere faţă de tezaurul creaţiei populare, singurul capabil să împrumute formule şi motive inspiraţiei psaltice.

---

[1] Ciobanu, Gheorghe. Op. cit., p. 1122. A se vedea ms. gr. nr. 142 fil. 17 de la Bibl. Academiei R.S. România.
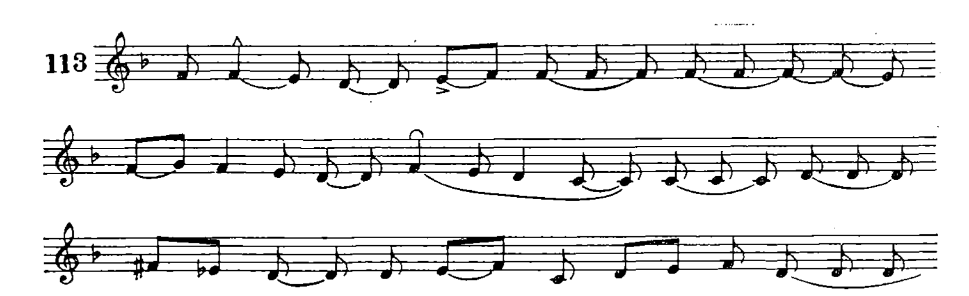
[2] Ciobanu, Gheorghe. *Originea Canonului Stîlpărilor alcătuit de dascălul Şărban.* In : *Mitropolia Olteniei,* nr. 5—6, (9170), p. 778—786.

Fenomenul românizării muzicale a avut o traiectorie legică asemănătoare celei lingvistice. Aşa cum s-a recurs la graiul ţăranului pentru democratizarea oficiului, care nu mai putea continua să rămînă neînţeles de marea masă a credincioşilor, aşa s-a procedat şi pe tărîm muzical. Pentru a apropia muzica de credincioşii români, promotorii acestei mişcări au fost nevoiţi să se îndrepte spre muzica populară, să o asimileze, însuşindu-şi anumite articulaţii şi procedee specifice sensibilităţii reflectate. Fuziunea s-a efectuat în aşa fel, încît să permită osmoza, dar să nu se altereze configuraţia muzicii psaltice, să nu i se deformeze caracterul. Această cerinţă avea rostul să vegheze asupra gradului de apropiere, ceea ce a echivalat cu o subtilă şi neforţată însuşire a unor parametri generalizaţi din muzica populară, în principal de esenţă modală. Permutările s-au desfăşurat într-un ritm lent, pentru a nu atrage după sine acuzaţii defăimătoare din partea autorităţii tutelare paristice greceşti. Abia după 1821, fenomenul se va desfăşura deschis, cu mult curaj, într-o acţiune declarată, avîndu-l ca protagonist pe Macarie Ieromonahul.

Cealaltă direcţie, introducerea pe scară masivă a elementelor intonaţionale specifice muzicii orientale, a survenit în a doua parte a secolului al XVIII-lea, ca reflex advers la acţiunea de „românire" şi în general datorită condiţiilor social-istorice ale respectivei perioade. Influenţele turco-greco-persano-arabe se manifestă în muzica psaltică prin penetraţia structurilor modale cromatice şi a unei adevărate risipe de ornamente şi melisme împrumutate din arsenalul muzicii profane. Chiar şi terminologia modală orientală se adoptă prin denumiri de scări ca : muştar, hisar, nisabur, agem, ghiurdi, persikon etc. [1].

Infuzia formulelor de provenienţă orientală se poate explica prin receptivitatea pe care au avut-o psalţii faţă de muzica auzită în afara bisericii. Familiarizîndu-se cu un tip melodic, îl introduc în cîntarea psaltică. Imitaţii de acest fel pătrund în heruvice, chenonice şi cratime, în a căror structură se interpun şi moduri asiatice [2].

Apelăm la o melodie transcrisă de I. D. Petrescu, din ms. nr. 130 (1733), în modul trei, care demonstrează pătrunderea elementelor orientale :



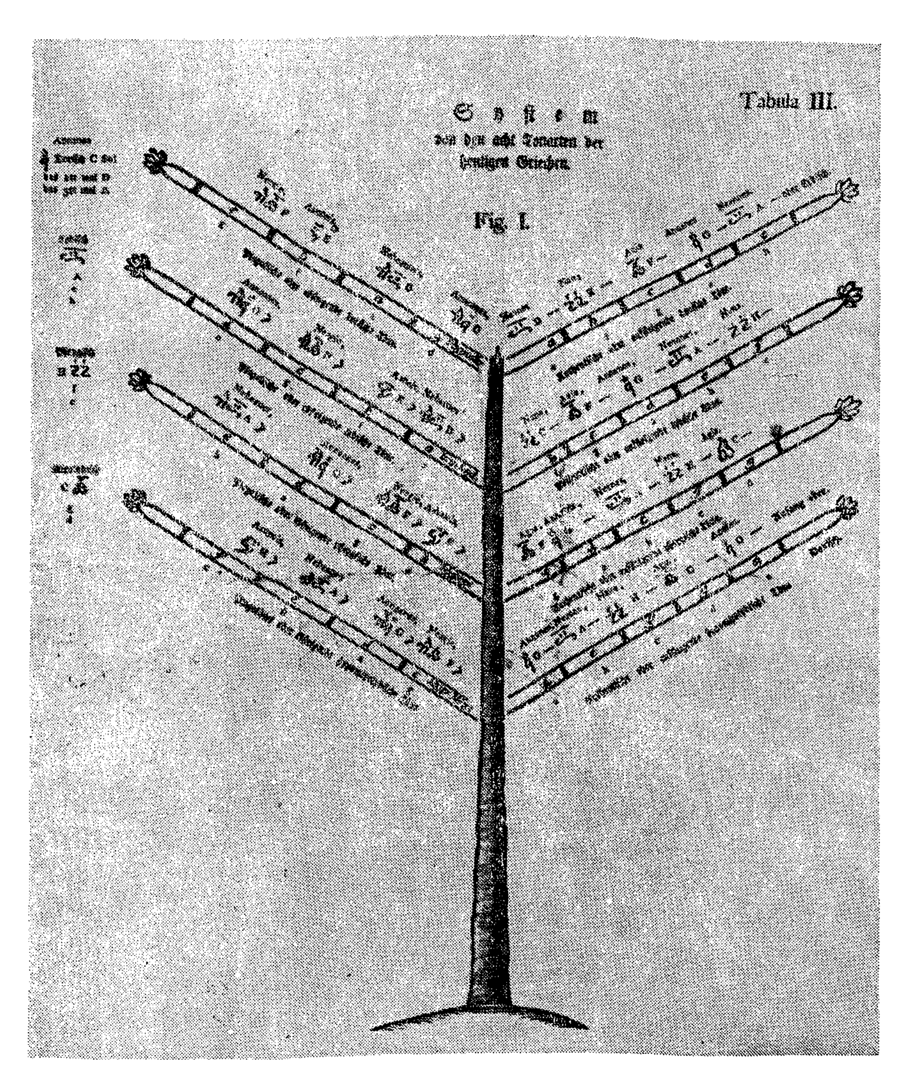
Inflexiunile orientale de obîrşie musulmană vor împînzi ţesătura muzicii bizantine, ducînd la degradarea substanţei sale emoţionale. Pe măsură ce timpul

---

[1] Ciobanu, Gheorghe. *Cultura psaltică românească în secolele XVII şi XVIII*, op. cit., p. 10.

[2] Petrescu, I. D. *Condacul Naşterii Domnului*, op. cit., p. 48.

înaintează, apare tot mai vizibilă prăpastia dintre ceea ce fusese epoca de strălucire a cîntării bizantine, caracterizată prin limpezime diatonică, ritmul liber decurgînd din dispunerea firească a ritmului oratoric, şi cîntarea psaltică a secolului al XVIII-lea, alterată de puzderia cromatismelor şi a melismelor orientale care distrug raportul firesc al accentelor şi ritmului. Şi F. J. Sulzer, în *Istoria Daciei*



Arbore sinoptic pentru muzica grecească (şi religioasă) de la sfîrşitul vol. II al *Istoriei Daciei transalpine* de Fr. J. Sulzer

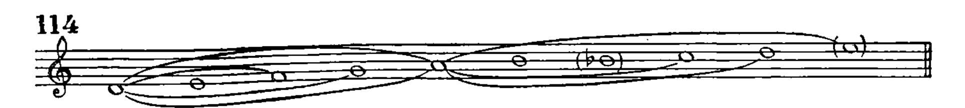
transalpine[1], referindu-se la muzica greacă, adică bizantină, subliniază de asemenea numeroasele inflexiuni turceşti (triluri, ornamente, emisia nazală).

Curentul orientalizării muzicii psaltice nu se răspîndeşte în Transilvania, unde cîntarea înregistrează o evoluţie moderată, menţinîndu-şi tiparele vechi. Şi după actul unirii cu Roma, de teama îndepărtării de la tradiţiile vechi, în bisericile unite se menţine cîntarea anterioară. Toate încercările care s-au făcut pentru adaptarea imnurilor la cerinţele dictate de noua teorie paristică nu afectează esenţa fenomenului muzical psaltic românesc. Nici acţiunea profund reacţionară a autorităţii habsburgice de a desfiinţa mănăstirile ortodoxe din Transilvania la 1761 şi 1782, pentru a stăvili contactul cu centrele ecleziastice din Ţara Românească şi Moldova, nu şi-au atins scopul[2]. Legăturile nu s-au întrerupt. Au luat doar o formă ilegală. Efectul măsurii a fost anchilozarea cîntării la formele preconizate anterior. Pe acest făgaş, al menţinerii vechiului stil de cîntare bisericească, s-a întîlnit întreaga populaţie românească din Transilvania, indiferent de religia pe care o avea. Conştiinţa patriotică, păstrătoare a tradiţiilor seculare, a triumfat în cele mai grele împrejurări, făcînd să se strîngă rîndurile în faţa primejdiei comune.

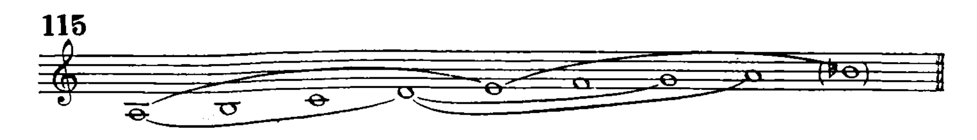
Din cele de mai sus s-ar putea desprinde că muzica cultivată în bisericile româneşti după 1700 a fost identică. Desigur, în linii generale, prin moduri şi formule, cîntările au fost unitare. Şi totuşi, existau suficiente diferenţe care să le confere o notă aparte. Acele atribute specifice ale diferenţelor priveau însă nu atît structura fundamentală, cît aspecte colaterale, ţinînd de domeniul particularităţilor zonale, regionale, care au existat dintotdeauna în muzica românească, inclusiv populară. Talentul şi inventivitatea dascălului au imprimat trăsăturile care au servit diferenţierile. Au mai acţionat şi alţi factori interni şi externi. Interni — dialectele zonale ale muzicii populare, iar externi — legăturile cu cîntarea popoarelor învecinate, sîrbii şi slovacii.

Unitatea modală a muzicii psaltice a determinat mai presus de orice acel ax vertebral care a imprimat organicitate cîntării. De fapt modul se confundă cu formula iniţială. Care au fost modurile muzicii psaltice ? I. D. Petrescu indică următoarele scări :

Modul I autentic :

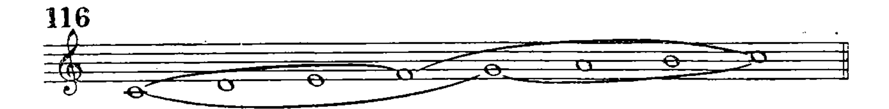


Modul I plagal :



[1] Sulzer, F. J. Op. cit., p. 454.
[2] Ciobanu, Gheorghe. Op. cit., p. 66.

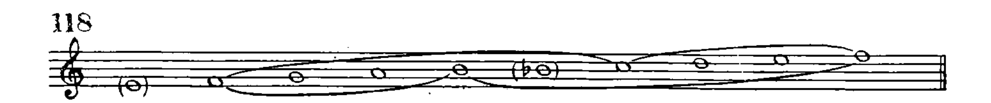
Modul II autentic :



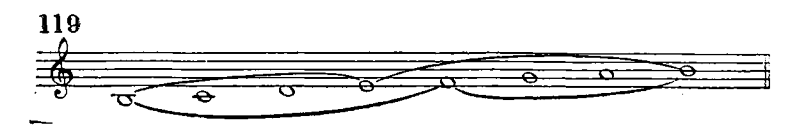
Modul II plagal :



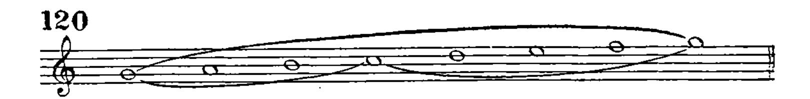
Modul III autentic :



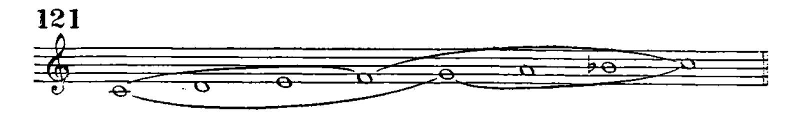
Modul III plagal :



Modul IV autentic :



Modul IV plagal :



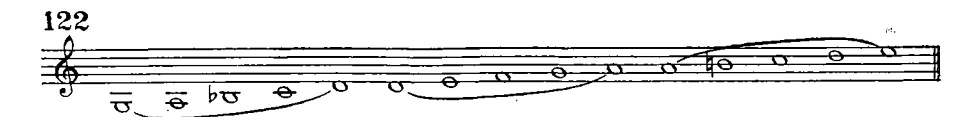
Fiecare mod are particularităţi specifice, am spune o plasmă flexibilă, care generează o mare diversitate în interiorul său. Modurile menţionate apar astfel cristalizate în urma unor ample generalizări, dat fiind că, în concret, prezintă suficiente temeiuri pentru a redimensiona funcţionalitatea clasică. I. D. Petrescu mai

apelează la un sistem modal, mai abstractizat, care favorizează înţelegerea legilor structurale ale modurilor [1]. Remarcă trei sisteme, care acoperă toate modurile, oferind celule fundamentale.

Modurile de mai sus, caracteristice muzicii bizantine medievale, se încadrează în sistemul heptatonic.

Cele trei sisteme au următoarea configuraţie intervalică :

Sistemul tetrafonic :



Sistemul trifonic :



Sistemul diafonic :



O modalitate de cîntare care îşi afirmă acum prezenţa este aceea a cîntării corale. Din paginile anterioare, s-a putut vedea că încă din secolul al XVI-lea la Putna se cînta în grup, antifonic. În veacul al XVII-lea, în scrierile lui Paul de Strassburg şi Bandinus, se menţionează ansambluri de cîntăreţi, cu alte cuvinte, coruri. Nu se ştie dacă în asemenea *„chorum sacerdotum"* se cînta la unison, sau pe mai multe voci. Pentru secolul al XVIII-lea se reţin două aspecte care certifică intensificarea acţiunii de introducere a cîntării corale. Primul, în ordine cronologică, îl oferă manuscrisul bizantin nr. 362, *Antologhion,* datînd din anul 1726, păstrat în fondul Timotei Cipariu de la Blaj [2]. Alături de numeroase cîntece, versuri şi chiar o piesă instrumentală (fără text), scrise de Kyr Parthenion, Blasios şi Bereket, chiar anterior anului menţionat, se află şi o piesă corală, în notaţie neumatică bizantină [3]. După cum susţine Gheorghe Ciobanu, exemplul din acest manuscris reprezintă un caz unic în muzica bizantină, cînd se notează o piesă pe mai multe voci [4]. Aşadar, o piesă muzicală nemonodică, ci omofonă, pe patru

[1] Petrescu, I. D. *Etudes de Paléographie musicale byzantine,* op. cit., p. 177.

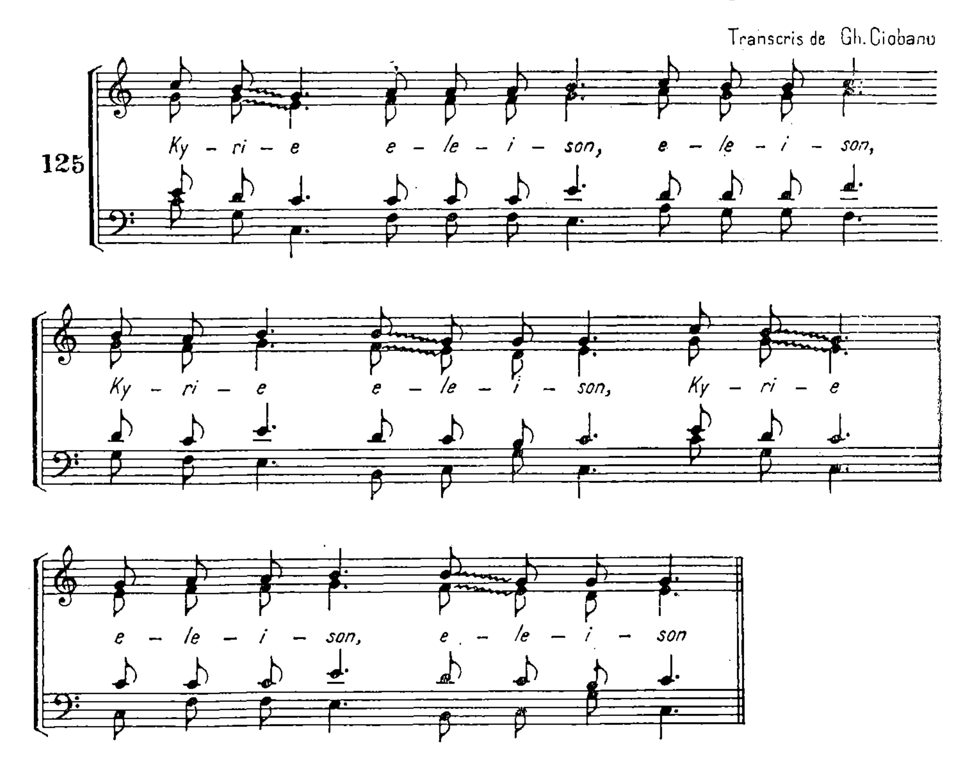
[2] Bibl. filialei Academiei Române, ms. gr. nr. 362.

[3] Ciobanu, Gheorghe. *Un Kyrie eleison a quatre voix sur notation byzantine du commencement du XVIII-e siècle.* În : *Revue Roumaine d'histoire de l'art,* Editions de l'Académie de la R.S.R., Tome VII, 1970, p. 46—47.

[4] Ibidem, p. 47.

voci. Piesa este un *Kyrie eleison*, în care vocile apar notate separat, cum se obişnuia şi în manuscrisele gregoriene (bas, sopran, tenor, alt). Scris în Transilvania, manuscrisul prezintă un aspect al dramaticei lupte pentru introducerea cîntării corale în biserica română, probabil de la Blaj, muzica fiind de factură europeană. Deci o piesă gregoriană scrisă cu semne bizantine ! Mai corect, o piesă avînd o melodie religioasă românească armonizată după canoanele muzicii sacre gregoriene, în stilul omofon caracteristic debutului de veac, amintind factura preclasică.

Exemplul transcris de Gheorghe Ciobanu este deosebit de interesant, deoarece înfăţişează tentativa conjugării muzicii vocale cîntate de români cu principiile armonice şi de formă specifice muzicii profesioniste europene :

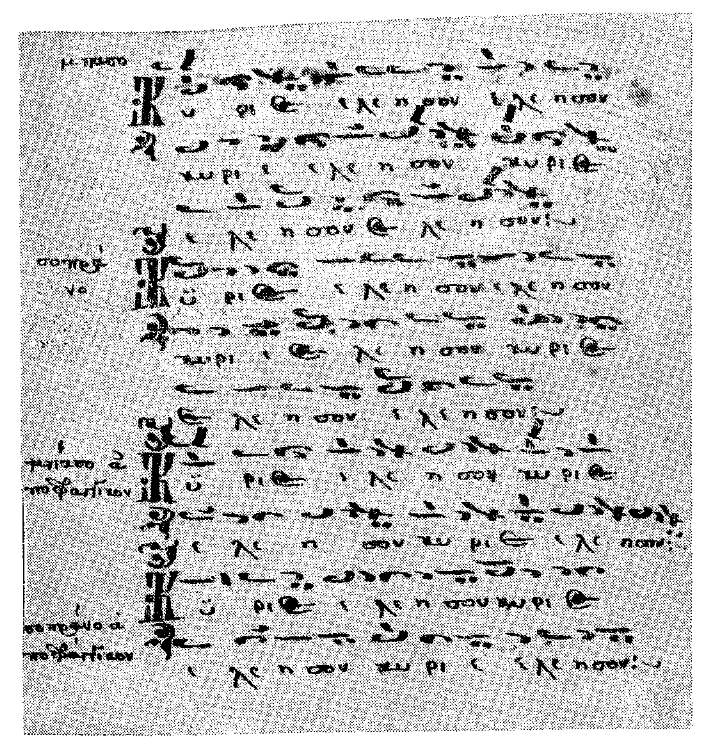


De remarcat textul, care se repetă ostentativ, şi tendinţa de evitare a melismelor, prin prelungirea (repetarea) vocalelor. *Kyrie eleison* din manuscrisul de la Blaj marchează adoptarea cîntării armonice, care, deşi nu s-a generalizat (poate nici la Blaj), prin manuscrisul amintit este probată fără drept de apel.

Într-o altă parte a teritoriului românesc, în Moldova, la Mănăstirea Neamţ, unde se afirmase şcoala de cîntăreţi condusă de Iosif, din anul 1782, prin intermediul unor călugări ruşi veniţi aici, se introduce cîntarea armonică [1]. Se practica

---

[1] Cosma, Viorel. *Aspects de la culture musicale sur le territoire de la Roumanie entre le XVe et le XIXe siècle*. În : *Musica Antiqua Europae Orientalis*, op. cit., p. 410. Ciobanu, Gheorghe. Op. cit., p. 45.



Manuscris psaltic din Transilvania (începutul sec. XVIII), care demonstrează cîntarea pe mai multe voci (Bibl. Academiei — Cluj, fondul T. Cipariu)

alternativ cîntarea bilingvă şi bistilistică : românii cîntă monodic, ruşii — armonic. Cu timpul, modalitatea omofonă va fi preluată de către cîntăreţii români, determinînd un adevărat curent în muzica religioasă, care se va răspîndi şi cîştiga recunoaştere deplină un secol mai tîrziu.

MUZICA ORIENTALĂ ŞI DIMITRIE CANTEMIR

Înainte de toate, trebuie precizat că muzica orientală ocupă o poziţie cu totul aparte în istoria artei noastre sonore. Cum s-a mai arătat, prin curentul oriental înţelegem formele de manifestare muzicală specifice Imperiului otoman, transpuse ad litteram în mediul românesc. Muzica orientală pătrunde la noi datorită realităţilor politice specifice secolelor XVII şi, în special, XVIII. Cum regimul fanariot era repudiat de poporul român, apare legitimă atitudinea faţă de muzica declarată modalitatea cea mai desăvîrşită a frumuseţii sonore. Introducerea şi menţinerea formaţiilor muzicale turceşti se datorează zelului domnitorilor care, şi

în acest fel, îşi manifestau ataşamentul faţă de Poartă ; şi apoi, fiind educaţi în sonorităţile melodiilor de sarai, stabilindu-se pe alte meleaguri, au căutat să creeze în noua reşedinţă acelaşi cadru decorativ ca cel din Constantinopol. Totodată, muzica orientală reprezenta un mijloc de afirmare a absolutismului imperial, fiind de efect la ceremonii şi ocazii festive. Aşadar, muzica orientală cultivată de muzicienii străini îşi avea cercul de audienţi în marile centre urbane, în mediul claselor avute, docile scaunului domnesc. Marea masă a poporului român nu s-a identificat cu acest curent. Iar dacă a auzit melodiile orientale, aceasta a fost incidental. Fiind o muzică oficială, legată de limba şi obiceiurile turceşti, nu s-a putut produce acea joncţiune interioară care să o impună în firea românească. Din această cauză, expresia muzicii orientale a rămas la periferia interesului cultural, neavînd şansa de integrare şi durabilitate.

Într-un anumit fel, s-ar legitima o analogie între muzica orientală şi muzica europeană. Ambele au fost importate din afară şi susţinute de muzicieni străini, profesionişti. Deosebirea care le-a imprimat un destin total diferit la noi a fost aceea că muzica europeană se afirma ca o artă complexă cu un potenţial deschis muzicii româneşti, în timp ce muzica orientală avea ferestrele închise. Muzica europeană, prin modelul ei, determina, în genul ei, structuri autonome, originale ; muzica orientală nu avea disponibilităţi capabile să germineze în condiţii noi. Apoi muzica europeană, deşi susţinută de unele persoane suspuse, nu făcuse mariaj cu oficialitatea nepopulară. În condiţiile societăţii dominate de fanarioţi, muzica europeană avea semnificaţii protestatare, colportînd subminarea rosturilor patronate de cercurile medievale, incapabile să sesizeze cursul nou al evenimentelor. Pentru tinerii români, emanciparea muzicii de tip european însemna dezavuarea muzicii orientale, opţiunea pentru ceea ce se acredita drept factor de civilizaţie occidentală, în cadrul căruia erau chemate la afirmare componentele specificului naţional. Dar pînă la înfăptuirea acestui deziderat vor mai trece cîteva decenii, în care muzica orientală va acapara un loc de invidiat în mediul aristocraţiei şi boierimii din Ţara Românească şi Moldova. Mai trebuie oare menţionat faptul că acest curent nu se întîlneşte în Transilvania, unde fanarul nu-şi avea mesageri ? N-a acţionat nici în Oltenia în timpul stăpînirii austriece, adică între anii 1718 şi 1739, dovadă în plus că a fost o componentă suprastructurală a regimului fanariot.

Scrierile istorice furnizează suficiente informaţii asupra muzicii orientale, prin ce era ea reprezentată, în ce împrejurări şi altele. Din destul de numeroasele surse, apelăm la cele mai edificatoare. D. Cantemir, referindu-se la obiceiurile curţii domneşti, la alaiurile ce-l însoţesc pe domnitor, scrie : „După purtătorii steagurilor, urmează tabulhaneaua sau muzica ienicerilor..." [1]. Cînd a venit la Iaşi Mehmet paşa în 1711 pentru a alege un alt domn în locul lui Dimitrie Cantemir „..strînsa mehterii şi tabulhanagii... " [2]. Aceeaşi sursă arată fără echivoc că muzica ienicerilor „...se numeşte tabulhana" [3].

Meterhaneaua pare a fi ansamblul instrumental cel mai răspîndit la curţile domneşti din a doua parte a secolului, apărînd în numeroase documente. *Condica*

---

[1] Cantemir, D. *Descrierea Moldovei,* op. cit., p. 186.

[2] Costin, Nicolae. *Aicea scriem cînd a venit Curt Mehmet paşa în Scaunul ţării Moldovei pe urma lui Dumitraşco Vodă.* În : Kogălniceanu, M. *Cronicele...* op. cit., vol. 2, p. 112 ; cf. Dumitraşcu, D. Op. cit., p. 47.

[3] Ibidem, p. 168 ; cf. Dumitraşcu, D. Op. cit., p. 47.

lui Gheorgachi conține bogate informații despre meterhanea, care apare la ceremonii, recepții, parăzi, la cafea, halcale, şinlicuri, cu alte cuvinte în toate împrejurările. Ocaziile cele mai prielnice pentru etalarea muzicii orientale erau prilejuite de vizitele împuterniciților Porții. Ceremoniile pline de fast se țineau lanț. Pasajul ce urmează din *Cronica* lui Gheorgachi pune în lumină rolul meterhanelei, precum și genurile repertoriului : „După ce a îmbrăcat paşa pe domn cu blana cea de samur, viind la domnescul său scaun, mai pe urmă a venit şi mehterbaş (dirijorul — n.n.) al paşei cu toţi mehterii (instrumentiştii — n.n.) săi la curtea domnului, de i-au zis un *nubet*..." (piesă instrumentală — n.n.). Mai departe : „În cele cîteva zile cît a fost zăbava paşei aici, meterhaneaua domnului, după obiceiul ce este de bate în toate zilele nubet, ce se chiamă chindie (perioada dintre ora 17 şi apusul soarelui — n.n.), n-a bătut, fără numai meterhaneaua paşei a bătut într-o zi ; după ce a ieşit paşa la cortul său, fiind şi domnul cu toată boierimea, unde şi oarecare luptători de pehlivani au fost şi avînd paşa ca să audă şi pe mehterbaş al domnului ce meşteşug are a zis domnul ca să poruncească lui mehterbaş să zică un pestref (gen instrumental — n.n.), şi începînd mehterbaş şi zicînd un scopos (cîntec grec — n.n.) ca acela, a foarte plăcut paşei meşteşugul şi zicătura lui..." [1].

Observații valoroase despre muzica turcească face F. J. Sulzer în *Istoria Daciei transalpine*. Ca şi în cazul muzicii bizantine (greceşti), Sulzer se informează despre muzica turcească din izvoare româneşti : scrieri, în prim plan D. Cantemir, şi realitatea înconjurătoare, cunoscută la Bucureşti.

Sulzer arată prețuirea pe care turcii o au pentru muzică : „Ceea ce este sigur, arătăm că la nici un popor din lume muzica n-are mai mare vază ca la turci, perşi şi greci, şi cel dintîi pas de a te face iubit de dînşii este ca să le cînţi o improvizație, fie măcar un cînticel frâncesc adecă europenesc" [2]. Meritul lui Sulzer este că a sesizat multe trăsături specifice, de ordin muzical : „Cîntul lor este adormitor, monodic, şi atunci ne putem întreba dacă această muzică nu este sărăcăcioasă, constituind chiar o jignire pentru ureche ?" Sulzer relevă simțul artistic deosebit al turcilor, care fac din melodiile „simpliste" adevărate minunății prin bogate „ornamente şi triluri" [3].

După Sulzer, „arta de a compune bucăţi muzicale este *practică sau executivă şi contemplativă sau metafizică*" [4], cu alte cuvinte, muzică cu destinație practică pe de o parte, iar pe de alta, muzică intelectuală, abstractă, destinată exclusiv desfătării estetice.

Turcii nu cunosc armonia, dar au în schimb o sumedenie de tonalități, în definirea cărora joacă un rol important sunetele cromatice.

Sulzer polemizează cu Cantemir, contestînd existența practică în muzica turcească a sferturilor de ton : „Poate Turcul să cînte în sferturi de ton ? Mă în-

---

[1] Gheorghiachi. *Condica ce are întru sine obiceiuri vechi şi noi a preaînălţaţilor domni.* În : Kogălniceanu, M. *Cronicele...* op. cit., vol. 3, p. 303 ; cf. Dumitraşcu, D. Op. cit., p. 50.

[2] Sulzer, F. J. Op. cit., p. 447.

[3] Ibidem, p. 436.

[4] Ibidem, vol. 2, p. 444 ; cf. Burada, Teodor. *Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir domnitorul Moldovei.* Extras din Analele Academiei Române, Seria II, vol. 32. Bucureşti, Librăriile Socec..., 1911, p. 89/11.

doiesc foarte mult despre acest lucru..." Merge atît de departe în afirmaţiile sale, neizbutind să sesizeze specificul scărilor orientale, încît ajunge să recomande muzicantului turc : „...să renunţe la tactele sale de prisos şi să simplifice muzica lui după a noastră..." [1]. Evident, nu Cantemir, ci Sulzer a fost acela care nu a înţeles structura muzicii orientale-turceşti.

Măsurile au, de asemenea, varietate. Instrumentele muzicale sînt pe larg consemnate. În componenţa tabulhanelei intră : flautul cu şapte găuri, denumit ney, tamburul, un fel de ţiteră cu gît lung, santurul, un lemn pe care se bate, mükümul, un fel de ţambal ale cărui sunete se obţin prin ciupire, muscalul sau süringa panos, adică naiul. Din familia instrumentelor cu coarde se mai citează : riemani, un fel de vioară avînd o cutie de rezonanţă asemănătoare întrucîtva mandolinei, ce se ţine rezemată de picior, şi sinekieman, vioara obişnuită. Alte instrumente, din familia instrumentelor de percuţie : daul, surüa, dairee, sadee nagarra, apoi sill-ul (cinelul), trompeta (barusen). Ansamblurile ofereau o mare varietate de combinaţii instrumentale.

Sulzer se opreşte asupra categoriilor muzicii turceşti de cameră şi militară. Indică genurile curente : vocală, instrumentală. Prezintă părţile pestrefului : şerhaneh, miulasimeh, ortahaneh şi souhaneh. Insistă şi asupra unor noţiuni de teorie, ca de exemplu, makam-urile, măsurile şi altele.

Relatările lui Sulzer, deşi subiective uneori şi nefundate, au valoare nu numai pentru că sînt făcute din punctul de vedere al omului de ştiinţă, dar totodată şi pentru că, de fapt, se referă la muzica orientală care a circulat în Ţara Românească şi Moldova. Însuşi Sulzer afirmă că muzica românească era puternic legată de muzica turcească, folosind pentru aceasta chiar termenul „influenţată" [2].

Indiscutabil, cea mai proeminentă contribuţie românească la cunoaşterea şi afirmarea muzicii orientale o datorăm lui Dimitrie Cantemir. După cum s-a văzut, Domnitorul Moldovei s-a adresat în scrierile sale domeniului muzical, referindu-se la muzica populară, bizantină şi, cum se va vedea, de curte. Există însă o zonă muzicală căreia Cantemir i-a acordat o atenţie considerabilă, părînd că va deveni pasiunea vieţii, dar a rămas numai a tinereţii. Muzica orientală, pentru că despre ea este vorba, a reprezentat pentru Cantemir o manifestare prolifică, desfăşurată pe mai multe planuri. Cantemir a fost un om de cultură integral, deoarece a activat în diferite sfere ale creaţiei umane. În perimetrul muzicii s-a manifestat de asemenea ca un om de cultură integral, excelînd în zona muzicii orientale, prin care se înţelege arta sonoră profesionistă sau orăşenească avînd o tipologie bine determinată, cu trăsături stilistice derivate din specificul muzicii Imperiului otoman. Perimetrul ţărilor Asiei Mici, Caucazului, Persiei, Nord-Estul Africii şi Sud-Estul Europei se contopesc în sfera muzicii orientale, care se prezenta într-o debordantă complexitate. D. Cantemir a cunoscut temeinic această muzică, însuşindu-şi-o magistral şi devenind, în cele din urmă, unul din exponenţii şi creatorii săi cei mai renumiţi, pînă în zilele noastre.

Cum a ajuns D. Cantemir să pătrundă în tainele acestei muzici ? Împrejurările care l-au obligat să stea la Constantinopol ca ostatic, avînd regimul unui exilat, sînt cunoscute. Important pentru noi a fost faptul că la începutul şederii

[1] Sulzer, F. J. Op. cit., p. 444.
[2] Ibidem, p. 431.

sale la Constantinopol s-a îndreptat şi spre muzică, studiind-o timp de cincisprezece ani. Cantemir îşi însuşise la perfecţie tehnica instrumentală a tamburei şi a neiului şi stăpînea teoria muzicii orientale. Dascălii săi pentru muzica instrumentală au fost : Kiemani Ahmed şi Angeli, ambii greci [1]. Măiestria şi talentul i-au adus în curînd faima de virtuoz, preţuit în mediul nobilimii din Constantinopol. Ion Neculce arată în următoarele cuvinte iscusinţa lui Dimitrie Cantemir : „Atunce era un turcu, de-l chema Smaiil-efendi, şi era om de casa împăratului, din cei dinlăuntru. Şi era şi capichihai hanului şi avea bun meşteşug acel turcu cu Dumitraşco beizadea, fiul lui Cantemir-Vodă. Că mergea beizadea (că poate-fi bea vin) şi-i zicea beizadea în tambură. Că aşa ştia a zice bine în tambură că nici un ţărigrădean nu putea zice ca dînsul" [2]. Nicolae Costin remarcă : „Fiind el om isteţ, ştiind şi carte turcească bine, se vestisă acum în tot Ţarigradul numele lui de îl chema Agii la ospeţele lor cele turceşti... Alţii zic, ştiind bine în *tambur,* îl chemau Agii la ospeţe pentru zicături" [3].

Muzica orientală l-a preocupat pe Cantemir mai bine de două decenii, între anii 1688 şi 1710. Dacă pînă după 1700 se poate vorbi despre o perioadă de intense acumulări, după 1703, Cantemir se manifestă şi ca creator, autor de lucrări teoretice şi pedagog [4]. Pentru a avea o cît de sumară viziune asupra gradului de contopire a lui Cantemir cu muzica turcească, trebuie să vedem care a fost concepţia sa în această privinţă. *Istoria Imperiului Otoman* conţine numeroase referiri cu caracter muzical, de ordin autobiografic, istoriografic şi estetic. Cantemir justifică elogiile sale la adresa muzicii turceşti, spunînd că s-a civilizat şi cultivă „artele păcii". El nu găseşte că muzica turcească ar fi inferioară muzicii europene. Dimpotrivă : „Pe temeiul adevărului pot să afirm că muzica turcească... cît prin rime şi proporţiunea cuvintelor, este cu mult mai perfectă decît multe din cele europene". Previne că sînt puţini specialişti iniţiaţi în „fundamentul acestei arte", deoarece muzica turcească este complexă, justificînd aplicarea perceptului antic al lui Ptolomeu : „infinită este compoziţiunea părţilor" [5]. Încercarea explicării bogăţiei structurale intervalice a muzicii turceşti prin mijlocirea teoriilor ştiinţifico-filosofice se încadrează în metodologia cunoaşterii fenomenului, proprie lui D. Cantemir. Ideea superiorităţii parţiale a muzicii turceşti prin măsură şi proporţie va fi reluată în lucrarea *Sistema religiei mahomedane.* În cartea a şasea, capitolul 36, în care se referă la poezie, muzică şi pictură, afirmă : „Muzica orientală întrece cu mult pe cea apuseană, avînd 60 de măsuri (metri), denumite «ussul», şi 24 de tacte cu care se măsoară mersul şi pauzele" [6]. Aici Cantemir dezvoltă ideea anterioară privind bogăţia

---

[1] Burada, Teodor. Op. cit., p. 2.

[2] Neculce, Ion. *Letopiseţul...* Bucureşti, ESPLA, 1955, p. 257.

[3] Costin, N. *Letopiseţ...,* editat de M. Kogălniceanu, vol. II, p. 89.

[4] Dintre audienţii săi, D. Cantemir menţionează, în *The History of the Growth and Decay of the Otoman Empire,* London, 1734—1737, nota de la pag. 151, pe : Tastci Ogli, Siuik Mehemed, Bardaci Mehemed Celebi, Ralaki Eupragiote, Daul Ismail Efendi, Latif Celebi ; vezi şi Burada, T. Op. cit., p. 3.

[5] Cantemir, Dimitrie. *Istoria Imperiului Otoman.* Bucureşti, Ed. Academiei Române, 1876, p. 217—218 ; cf. Burada, Teodor. Op. cit., p. 10, 88.

[6] Cantemir, Dimitrie. *Kniga sistima ili sostoianie muhammedanskoi religii.* St. Petersburg, 1722, p. 354.

„ritmelor“ muzicii turceşti. De fapt, avertizează cititorii că s-a ocupat mai pe larg de muzică, şi întrucît nu urmăreşte să iniţieze pe nimeni în acest domeniu, ci numai să ofere informaţii, rezumă cele scrise mai demult într-o lucrare specială, mai dezvoltată.

Permiţîndu-şi să lanseze ideea superiorităţii muzicii turceşti faţă de muzica europeană, se poate deduce că poseda cunoştinţe despre ambele stiluri pe care le opune. Admiraţia sa pentru muzica turcească este accentuată de o puternică doză subiectivistă, supraevaluînd atributele artei sonore pe care o îndrăgea. Deşi Cantemir este ponderat atunci cînd declară superioritatea „ritmului şi proporţiei cuvintelor“ în muzica turcească, sîntem îndreptăţiţi să credem că în realitate contactul său cu muzica europeană a fost neînsemnat. În fond, unde ar fi putut auzi Cantemir compoziţii de Monteverdi, Gabrielli, Scarlatti ? În nici un caz la Constantinopol s-au în altă parte nu s-a întîlnit cu asemenea lucrări. A putut auzi diverse cîntece de epocă, într-un cuvînt melodii europene, dar nu marea artă reprezentativă a Europei pînă în 1710. Înflăcărata susţinere a muzicii turceşti trădează un dispreţ aprioric pentru muzica europeană. Este curios faptul că atitudinea aceasta se reeditează în *Sistema religiei mahomedane,* tipărită în 1722 din ordinul lui Petru cel Mare, deci scrisă în anii în care avusese prilejul în Rusia să ia contact nemijlocit cu muzica europeană.

De menţionat că fiul său, Antioh Cantemir (1708—1744), va fi un ardent susţinător al muzicii europene, în parte al operei italiene, care a jucat un rol decisiv, în calitatea sa de ambasador al Rusiei la Londra şi Paris, la înfiinţarea teatrului de operă italian de la Petersburg [1].

Se remarcă incompatibilitatea comparării celor două domenii (muzica turcească şi europeană) atît de diametral opuse, încît nu suportă termeni comuni pentru stabilirea analogiilor şi diferenţierilor.

Cantemir îşi demonstrează erudiţia în sfera muzicii orientale în mod practic, în lucrări cu profil teoretic şi în compoziţii [2].

Iată lucrările sale teoretice. Prima, *Edvar-i musiki,* cunoscută şi sub denumirea de *Tarifu ilm-i musiki alâ vedjhvi mahsus* (în româneşte, *Explicarea ştiinţei muzicii într-un chip mai amănunţit).* Lucrarea datează din anii 1703—1704 şi a fost dedicată Sultanului Ahmed II. Cantemir a scris-o la cererea elevilor săi Daul Efendi şi Latif Celebi, demnitari ai Imperiului. Tratatul lui Cantemir mai este cunoscut şi sub titlul *Kantemiroglu, Edvar-i.* A doua, *Kitab-î ilm el musiki alâ vedjhi el hurufat (Cartea despre ştiinţa muzicii cu sistemul literelor).* Este cunoscută şi cu titlul prescurtat : *Kitab-ul musiki ebjed (Carte de notaţie muzicală).* A fost scrisă între 1705 şi 1709. În afară de sistemul teoretic, lucra-

---

[1] Cosma, O. L. *Antioh Cantemir şi muzica epocii sale.* În : *Muzica,* nr. 1, 1965, p. 39—42.

[2] În clarificarea diferitelor versiuni privitoare la contribuţia lui D. Cantemir în muzica turcească, de un real folos ne-au fost : Burada, Teodor. Op. cit. ; Cosma, Viorel. *Muzicieni români, lexicon,* p. 99 ; *Documente şi lucrări muzicale din pragul veacului al XVIII-lea,* p. 68 ; Posluşnicu, Mihail Gr. *Istoria muzicei la Români,* cap. *Muzicalitatea lui Dimitrie Cantemir Domnul Moldovei,* p. 317 ; Popescu-Judeţ, Eugenia. *Dimitrie Cantemir et la musique turque.* În : *Studia et acta Orientalis,* VII. Bucureşti, 1968, p. 203 ; *Dimitrie Cantemir muzicianul.* În : *Magazin istoric,* An III, nr. 11/32, 1969, p. 80.

rea cuprinde şi un număr de 365 melodii notate de Cantemir. A treia, probabil în anul 1711, *Introducere în muzica turcească [*scrisă*] în limba moldovenească.* Dacă primele două manuscrise sînt sau au fost cercetate de către specialişti, acesta din urmă se consideră pierdut.

Importanţa scrierilor muzicale ale lui D. Cantemir constă în faptul că a creat un sistem de notaţie al muzici turceşti şi a teoretizat modurile şi sistemele ritmice. În acest fel s-a pus la dispoziţia muzicienilor orientali reguli care să înlesnească însuşirea practică a fundamentelor teoretice. Dimitrie Cantemir nu a fost, aşa cum s-a crezut, primul inventator al unui sistem de notare în muzica orientală şi nici în cea turcească. De asemenea, sistemul său nu a fost atît de perfect încît să se adopte şi să dăinuiască. Cu toate acestea, el s-a impus prin preocupările sale muzicale multilaterale, fapt care-i conferă un loc în rîndul clasicilor şi este menţionat în cele mai serioase studii privind muzica turcească [1].

Rezumînd aportul teoretic al lui Cantemir, vom face o scurtă trecere în revistă a concepţiei sale. Muzica turcească se împarte în trei categorii : „vocală, instrumentală şi laică". Primele două au un caracter profesionist. Atunci cînd abordează problemele teoretice propriu-zise, Cantemir are în vedere nu numai muzica turcească, ci şi pe cea orientală în general. Vorbeşte despre structura muzicii turceşti adoptînd datele calendarului : are şapte glasuri (după zilele săptămînii), fiecare divizîndu-se în 12 makamuri (după zodiace), ca apoi să aibă 365 de unităţi subdivizionare (după zilele anului). Din acestea decurg patru „sobe", adică sisteme (corespunzînd celor 4 anotimpuri). Diviziunile descrise se datorează prezenţei structurilor infracromatice în muzica orientală. Cantemir face aceste relatări în *Sistema religiei mahomedane* [2]. Melodiile lui Cantemir însă, după cum apar în transcrierile publicate de T. Burada, sînt scrise în zece moduri : *sultani-neva, pendjughiar, sultani-arak, puselik-aşiran, isfahan, seghiah, nişaburek, uşak, rast* şi *nihavend,* cu secundă mărită [3]. Ritmul în muzica
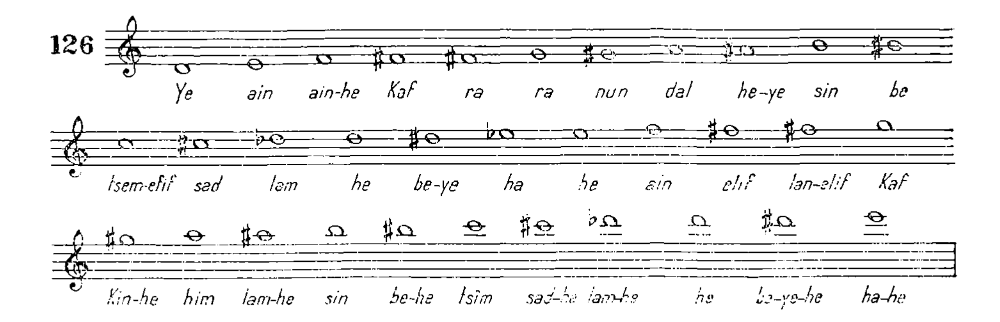
---

[1] Toderini, Giambatista. *Letteratura Turchesca,* Tomo 1. Venezia, Storti, 1738 ; Fonton, Ch. *Essay sur la musique orientale comparée à la musique européenne où l'on tache de donner une idée générale de la musique des peuples de l'Orient, de leur goût particulier, de leur règles dans le chant et la combinaison des tons avec une notion abrégée de leur principaux instruments.* Constantinople, 1751 ; Castellan, L. A. *Moeurs, usages, coustumes des Othomans et abrégée de leur histoire.* Paris, 1812 ; Yekta Raouf. *Musique orientale. Le compositeur du Pechrev dans le mode Nihavend.* În : *Revue musicale.* Paris, nr. 5, 1907.

[2] Op. cit., p. 353—354.

[3] Scările modurilor : *sultani-neva : la-si-do (do diez)-re-mi-fa diez-sol-la ; pendjughiar : sol-la-si(si sfert ton)-do diez (do)-re-mi-fa-sol ; sultani-arak : fa diez -sol-la-si (si sfert ton)-do (do diez)-re-mi (mi diez)-fa diez ; puselik aşiran : mi-fa diez-sol (sol diez)-la-si* sfert ton *-do-re-mi ; isfahan : la-si (si* sfert ton)*-do (do diez) -re-mi-fa (fa diez)-sol-la* ; *seghiah : si-do-re-mi-fa (fa diez) -sol-la-si* ; *nişaburek : la-si* sfert ton*-dodiez -re (re diez)-mi-fa-soldiez-la ; uşak : la-si-do-re-mi-fa-sol-la ; rast : sol-la-si-do-re-mi-fadiez-sol ; nihavend : sol-la-si bemol-do-re-mi bemol-fa diez-sol.* Cf. T. Burada. Op. cit., p. 25—26. Sfertul şi trei sferturi de ton trebuie înţelese ca sunete suitoare infracromatice, nedeterminate.

orientală are, de asemenea, la bază formule specifice de o extraordinară varietate : *pevri-kebir, berefşan, remel, zabri-fetih, aksak-semai, muhammes.* În *Sistema religiei mahomedane,* Cantemir spune că cine nu este stăpîn pe taina glasurilor, ritmurilor şi a metrilor muzicii orientale degeaba ar cunoaşte notaţia, pentru că tot n-ar reuşi să reproducă fidel o melodie oricît de simplă ar fi. Creatorii muzicii orientale, *„cesaradi",* se servesc în procesul elaborării unei piese de anumite structuri, „ussul", adică formule tipologice generale determinînd axul mişcării muzicale. Cunoscînd structura, un fel de glas, este de ajuns să auzi de cîteva ori o melodie pentru a o reproduce. Cantemir mai arată că teoria muzicii turceşti este limpede şi foarte precisă.

Sistemul de notaţie muzicală conceput de Cantemir are ca reper *ebdjed*-ul, literele izolate şi compuse ale alfabetului turcesc, fiecăruia corespunzîndu-i un sunet [1]. Cele 33 de litere semne aveau următoarea denumire şi corespondenţă sonoră, după T. Burada :



Cercetătoarea Eugenia Popescu-Judeţ, axîndu-se pe aceleaşi note, recurge la o altă terminologie : *yeghâh (ye), achiran (ayr-he), adjem achirani (ayn-he), yrak (kâf), rehavi (ra), rast (ra), zirgîile (nun), dughâh (dal), nihavend (he-ye), seghâh (sin), puselik (be), tcharghâh (tchimelif), saba (sad), uzzal (lam), neva (he), beyati (be-ye- elif), hizari (ha), hüseyni (ha-he), adjem (ayn), evidj (elif), mahour (mim-elif), gherdanief (kef), chehnar (kin-he), mouhayyer (min), sunbule (lam-he), tiz-seghâh (sin), tiz puselik (be-he), tiz tcharghâh (tchim), tiz saba (sad-he), tiz uzzat (lam-he), tiz neva (he), tiz beyati (be-ye-he), tiz hüseyni (he-be)* [2].

Durata sunetelor se indica prin cifre arabe aşezate dedesubtul literelor. Sistemul lui Cantemir nu era perfect şi nici prea uşor de învăţat. El nu se referea la pauze, puncte, nuanţe etc. Totuşi, pînă în anul 1822, cînd Baba Hamparsum a împrumutat neumele armeneşti, a constituit cea mai marcantă contribuţie la fixarea semanticii muzicale scrise. Ecoul invenţiei lui Cantemir a fost deosebit, fapt pentru care turcologii europeni au subliniat importanţa sistemului de notaţie cantemirian.

D. Cantemir a fost şi compozitor. În partea a doua a lucrării *Kantemir-oglu Edvar-i* sînt cuprinse 341 de melodii notate după sistemul său, dintre

---

[1] Ne servim de contribuţia lui T. Burada, op. cit., p. 17—18.

[2] Popescu-Judeţ, E. *Dimitrie Cantemir et la musique turque,* op. cit., p. 207.

care numai o foarte mică parte îi sînt atribuite [1]. Cantemir a creat melodii turceşti în genurile : peşrev — piese instrumentale cu refren, semai (şez semaileri) — melodii grave de dans (avînd şi un caracter ceremonial), aksak semai — melodii vioaie de dans, şi beste — piese vocale [2].

Compoziţiile lui Cantemir sînt de fapt monodii, neavînd nici un fel de acompaniament.
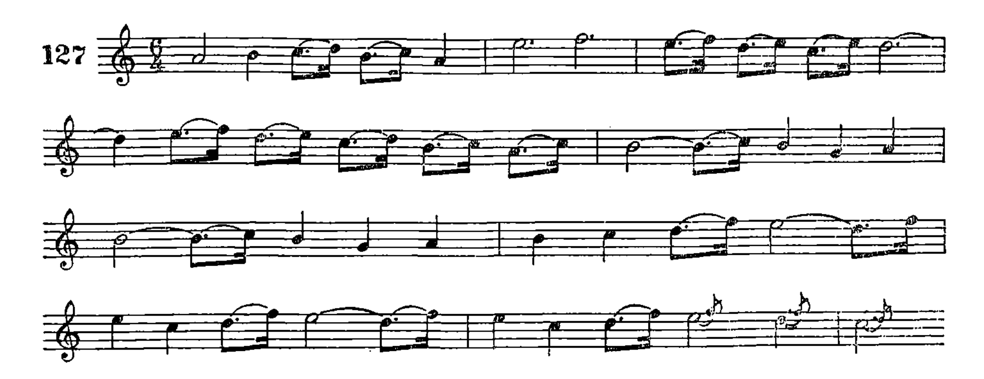
Se naşte o întrebare în legătură cu Cantemir-compozitorul, şi anume, în ce măsură se poate vorbi despre melodii originale ? Cu alte cuvinte, compoziţiile sale nu sînt mai degrabă melodii preluate din repertoriul oriental, dar atribuite lui deoarece le-a transcris ? Răspunsul exact la această problemă comportă numeroase investigaţii. Deasupra acestora se poate presupune că muzicianul român a acumulat un imens material muzical turcesc-oriental pe care l-a stăpînit cu dexteritate. Un instrumentist virtuoz, chemat la diverse reuniuni nu era de conceput fără un bogat şi variat repertoriu. Se poate admite că, asimilînd creaţia orientală, s-a servit în compoziţiile sale de formule tipologice, recreînd pe baza lor. Dacă D. Cantemir nu s-ar fi identificat cu fondul muzical oriental şi nu s-ar fi supus legilor sale, nu ar fi devenit un compozitor acreditat drept o personalitate reprezentativă, rezistînd cu succes pînă în zilele noastre, inclusiv în tradiţia orală, populară. Deasupra acestora, Cantemir şi-a etalat facultăţile inventive şi măiestria, dînd la iveală compoziţii inedite, înzestrate cu o pregnantă individualitate. Cuantumul originalităţii pare să fie copleşitor în raport cu procedeele preluate. Compoziţiile sale se disting din rîndul celor autentic orientale, printr-o sensibilitate mai europeană, prin muzicalitate, prin luminozitatea imaginii şi rafinamentul expresiei. Conform afirmaţiei din 1714 a ambasadorului francez la Poartă, M. Ferriol [3], un intelectual iscusit, cunoscător al realităţilor Imperiului otoman, una dintre cele mai răspîndite compoziţii atribuite lui Cantemir este *Aria Dervişilor*. Melodia a fost notată de însoţitorul său, Sieur Chabert. După cum arată George Breazul, D. Cantemir s-a aflat în cercul prietenilor lui Ferriol. Aşadar, s-ar putea ca datele privitoare la *Aria Dervişilor* să le fi aflat Ferriol de la prinţul moldovean, care o executa cu multă dibăcie şi-şi atribuia paternitatea.
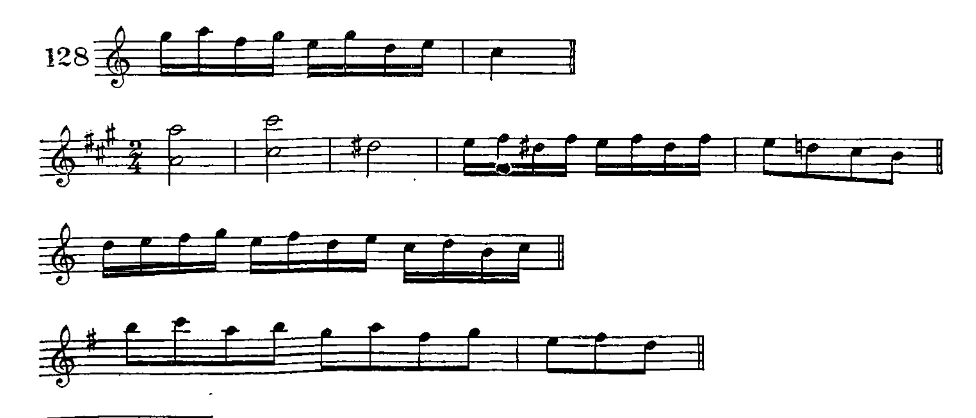
---

[1] Popescu-Judeţ, E., Op. cit., p. 81.

[2] Iată compoziţiile lui D. Cantemir, după Eugenia Popescu-Judeţ, *Cantemir et la musique turque*, p. 207 : Peşrevuri : *Bestenighâr (Devr-i kebir), Beyatî (ofenber), Gamfersâ, Büzürk (Darbeyn), Ghevest (sakil), Isfahan (Remel), Isfahan-il Cedid, Mahur (Darbeyn), Muhayyer (Muhammes), Nihavend (Pengligâh), Devr-i Rast (Aghir Duyek), Rast (Berefşan), Saskâr, Sipihr (Fer'), Sultani-Irak (Devr-i kebir), Uşak, Ussake-Aşiran (Derb-i Fetih), Yeghâh-i Adjemi (Berefşan), Zirgule (Devr-i kebir)* ; Saz semaisi : *Isfahan-i Djedid, Nihavend, Pendjâh, Puselik-Aşiran, Rast, Sultani-Irak, Ussak* ; Beste : *Nişaburek Muhames şi Aksak* ; Semaisi : *Nişabmek, Sultani-Neva.* Lista lucrărilor lui D. Cantemir prezentată de V. Cosma în Lexiconul *Muzicieni români*, p. 99, diferă în cîteva locuri faţă de ceea ce susţine E. Popescu-Judeţ. În plus, mai indică un peşrev : *Puselic-Aşiran.* Beste este numai *Suh-meşrebdir.* Zarif Semaisi sub denumirea Aksak Semai sînt : *Nişaburek ve Sultanî, Nevâ Aksak Semailer.*

[3] Ferriol, M. *Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant.* Paris, 1714, p. 26.



Aria Dervişilor, călugări musulmani, a circulat şi în Ţările Româneşti, dovadă fiind transcrierea ei de către F.J. Sulzer în Tabula III a volumului II din *Istoria Daciei transalpine,* care a cunoscut muzica turcească după repertoriul de la noi. În acest fel, există o mărturie concludentă a circulaţiei muzicii lui Cantemir la noi în ţară. George Breazul merge mai departe. În studiul *La bicentenarul naşterii lui Mozart,* afirmă, pe baza unei formule melodico-ritmice existente în muzica noastră populară, că *Aria Dervişilor* ar avea la origine, prin D. Cantemir, elemente caracteristice muzicii româneşti. Investigaţiile sale ajung să identifice formula prototip în alte melodii compuse de Cantemir, în cîntece şi jocuri româneşti şi în muzica compozitorilor Mozart şi Gluck, în lucrările ce tratează subiecte legate de ienicerii turci. Astfel, în baletul *La gelosie dell Serviglio* de Mozart şi, zece ani mai tîrziu, în opera aceluiaşi compozitor, *Răpirea din Serai* [1]. Formula a fost relevată şi în opera comică *Pelerinii de la Meca* de Gluck [2]. Iată formula la Mozart, în *Răpirea,* la Gluck, la Cantemir, în *Adgem Tarab,* notată de Ch. Fonton şi într-o melodie populară :
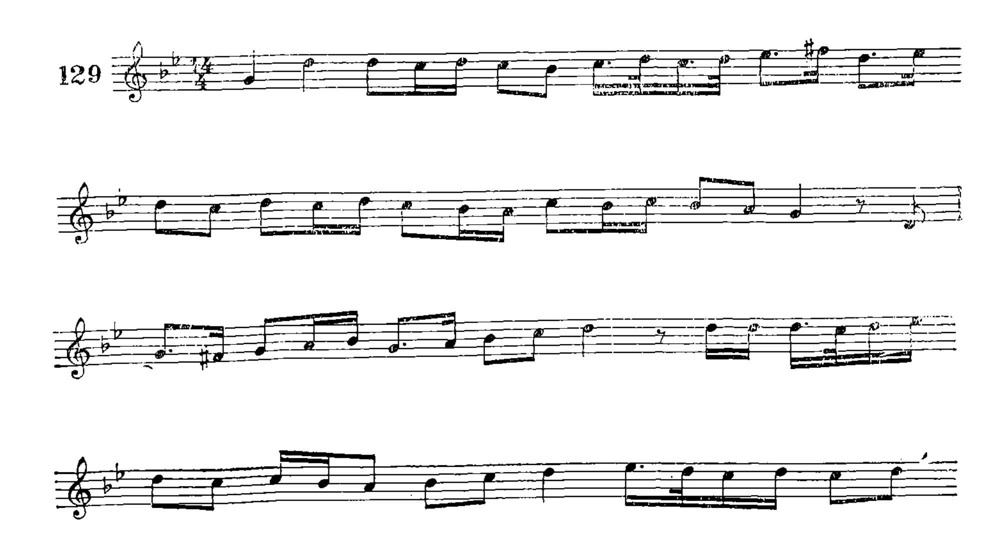


[1] Preibisch, W. *Quellenstudien zu Mozart's „Entführung aus dem Serail",* în : *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* (Leipzig) 3, 1909,p. 463 şi 476 ; cf. Breazul, G. Op. cit., p. 92.

[2] Breazul, George. Op. cit., p. 142—162.

De menţionat că formula melodică cantemiriană, avînd un colorit oriental, se întîlneşte în numeroase lucrări instrumentale mozartiene [1]. Exemplele sînt elocvente, şi apare neîndoios că formula din *Aria Dervişilor* a intrat în substanţa muzicii unor compozitori din veacul al XVIII-lea. Este cert, de asemenea, că D. Cantemir a notat şi executat *Aria Dervişilor*. Ceea ce nu este însă la fel de sigur, şi nu poate fi afirmat fără o anumită rezervă, se referă la faptul dacă, într-adevăr, un creator nemusulman a compus o melodie celebră pentru dervişi. Nu ar fi fost posibil ca D. Cantemir să o fi preluat, fie şi parţial, din tradiţie? La fel, nu se poate elimina versanta opusă aserţiunilor profesorului George Breazul, pe care o exprimăm printr-o întrebare : putem exclude posibilitatea ca formula în cauză să facă parte din muzica orientală şi să se fi infiltrat în muzica populară românească o dată cu aceasta ? În caz afirmativ, celula lui Cantemir a avut o rază mare de răspîndire în folclorul românesc ; faptul a fost atestat de către Gheorghe Ciobanu, care a descoperit o melodie de Cantemir într-o colecţie de melodii transcrise de Anton Pann [2]. Am demonstrat astfel adevărul prea puţin recunoscut, că muzica lui D. Cantemir, muzica sa orientală, a circulat chiar şi fără identitate în mediul nostru muzical, exercitînd o influenţă activă asupra sa.

Dintre celelalte compoziţii ale lui Cantemir, remarcabile sînt *Peşrevul în modul nihavend* şi *Semaiul, în modul heva.* Transcris de Rauf Yekta [3], peşrevul se desfăşoară în ritmul Devr-i kebir şi are două perioade (hané). Iată un fragment din acest peşrev, denumit de către muzicologul turc şi uvertură instrumentală :

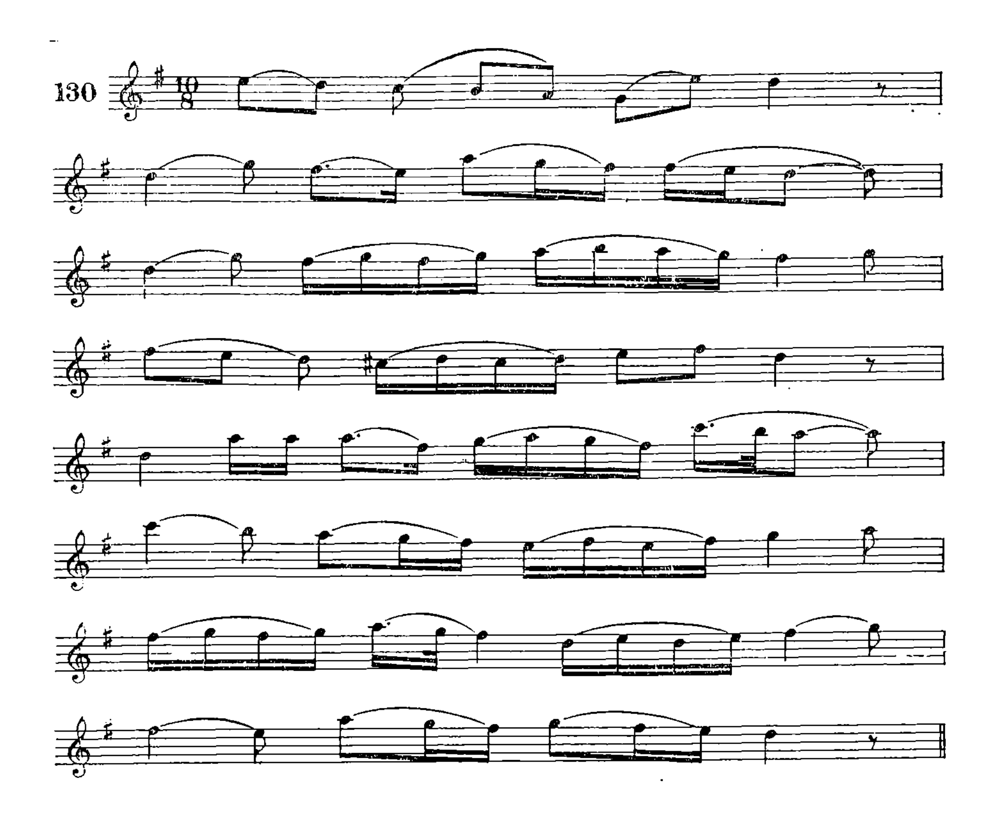


[1] Breazul, G. Op. cit., p. 104—110.

[2] Ciobanu, Gheorghe. *Un cîntec al lui Dimitrie Cantemir în colecţia lui Anton Pann.* In : Rev. folc. Bucureşti, nr. 3, 1957.

[3] *Revue Musicale.* Paris, nr. 5, 1907.

Semaiul are o melodie cantabilă, în ritmul aksak :



O altă latură a activităţii de muzician a lui Cantemir ne este indicată în *Istoria Imperiului Otoman,* unde găsim preţioase informaţii despre muzica orientală, în special muzica iraniană (persană). În acest fel, Cantemir face o punte de legătură între muzica noastră şi îndepărtata muzică a Orientului, cu care avem relaţii tradiţionale. Se vorbeşte despre Husein, mecena al muzicanţilor orientali, care a preţuit mult pe Orfeul persanilor, Hodgea Musicar, şi pe elevul său, Gulam Arabul [1]. Întreaga Turcie se desfăta cu cîntecele lor... Se referă la muzicieni celebri din Imperiu, ridicaţi la o mare perfecţiune prin Osman Efendi. În muzica vocală, Chafis (Kiomur), Buhurdgi Ogli, Memish Aga, Kiuciuk Muesin şi Despihci. În muzica instrumentală, profesorii săi Kiemani Ahmed şi Angeli, precum şi Dervish Osman, Kurshungi Ogli, Tastci Ogli Sinik Mehmed şi Bardaci Mehmed Celebi [2].

---

[1] Cantemir, D. *The History of the Growth and Decay of the Otman Empire,* p. 151.

[2] Ibidem.

Istoriograful muzical invocă întîmplări reale, care ilustrează măiestria muzicanților orientali și prețuirea lor. Vestitul muzicant persan Shah Kuli, luat prizonier cu alți 30 de mii de persani de către Murad IV cuceritorul Bagdadului. l-a implorat pe sultan să nu-l omoare pînă nu va demonstra frumusețea artei sonore. Acompaniat de Siesdar (Zabru-psalterion), a evocat cu o asemenea forță expresivă căderea Bagdadului, încît l-a impresionat puternic pe împărat, care a redat libertatea prizonierilor, iar pe Shah Kuli l-a numit muzician al curții [1]. O istorie întrucîtva asemănătoare se narează despre Emirgiun Ogli, fiul unui fost han persan, muzician desăvîrșit, care, luat prizonier de către Murad, a fost numit consilier, devenind prietenul sultanului. Emirgiun, auzind într-o zi un grec cîntînd într-o luntre ce trecea prin Bosfor, i-a declarat entuziasmat sultanului că nu a mai avut ocazia să cunoască un asemenea artist stăpîn pe arta sa ca respectivul grec [2].

Este greu de imaginat că un muzician de talia lui Cantemir, după 1711, o dată cu stabilirea în Rusia, a întrerupt legătura cu arta căreia i-a dăruit atîta pasiune și pricepere. Și totuși, climatul Rusiei nu era favorabil muzicii orientale. Cantemir nu găsea imbolduri dinafară pentru a mai practica muzica turcească. Cît privește resorturile interioare, se pare că nici acestea nu l-au mai atras spre muzica tinereții sale, deși în intimitatea familiei n-ar fi exclus să mai fi exersat din cînd în cînd... La fel, ar fi fost posibil ca fiii săi să inhibe tendința reanimării muzicii orientale prin disprețul lor... Singura indicație sigură asupra permanenței preocupărilor muzicale ale lui Cantemir scoate în evidență o nouă componentă, încercarea de a inventa un instrument muzical matematic : „Chiar am fabricat eu la Moscova un instrument matematic, pe care l-a văzut măria sa țarul (Petru I — n.n.) și a binevoit să-l aprecieze, căci este el însuși iscusit în muzica bisericească și în muzică în genere“ [3]. Cantemir arată că intervalele se produceau aici mecanic și matematic. Instrumentul, despre care nu se cunoaște nimic precis, tot după spusele lui Cantemir, avea darul să indice sunetul atît acustic, cît și vizual ! În afara informațiilor prea puțin concludente despre invențiunea menționată, pentru acea vreme temerară, deducem că pentru a face aprecieri la adresa orizontului muzical al țarului trebuia ca personal să-l fi cunoscut. Prin urmare, prin deducție, putem considera că fostul domnitor al Moldovei a avut contact cu muzica bizantină armonică rusă și, probabil, cu muzica europeană.

Chiar dacă D. Cantemir nu și-a etalat talentul și măiestria pe solul muzicii românești (în afara scrierilor istorico-etnografice), punîndu-și talentul în slujba muzicii orientale, el rămîne o personalitate de frunte a istoriei artei sonore din secolul al XVIII-lea. Figura sa luminează cu o nuanță patetică dramatismul afirmării artistice, condițiile neprielnice pentru cultura muzicală înfeudată Porții.

---

[1] Cantemir, D. *The History of the Growth and Decay of the Otman Empire*, p. 211. Se menționează două piese compuse de Shah Kuli : *Sakili in Huseini* și *Kiophpare Hysar*.

[2] Ibidem, p. 247.

[3] Cantemir, D. *Kniga sistima ili sostoianie muhommedanskoi relighii, p. 355.*

COORDONATE NOI ÎN PEISAJUL VIEŢII MUZICALE

Panorama vieţii muzicale din secolul al XVIII-lea, respectiv 1715—1784, înregistrează sensibile mutaţii, mai ales în a doua parte. De la activităţi eterogene, cu un perimetru închis, adresat unui mănunchi de iubitori, muzica a fost direcţionată spre forme mai compacte, avînd o rază reverberativă lărgită. Din lojile catedralelor şi curţile nobiliare, muzica descinde în sălile special amenajate pentru audiţii din conacele boierilor şi colegiile municipale. Sfera destinatarilor muzicii se lărgeşte o dată cu procesul laicizării creaţiei. Cuvîntul cel mai propriu sensului evoluţiei vieţii muzicale este acela al democratizării. Din mediul aristocratic, muzica se îndrepta către cercurile populaţiei centrelor urbane, înspre societatea boierilor şi tîrgoveţilor, care vor reprezenta germenii viitoarei burghezii. Procesul de extindere se desfăşoară nu numai pe verticală, în interiorul societăţii medievale, ci şi pe orizontală.

În Ţara Românească şi Moldova, unde domina muzica populară, bizantină şi orientală, se creează o reţea favorabilă extinderii curentului muzical occidental. Semnalul acestui proces de omogenizare a vieţii muzicale din toate principatele româneşti îl constituie turneul trupei de operă Livio Cinti în anii 1770—1772, iar apoi al trupei lui Francesco, efectuat în anul 1784 la Bucureşti. Momentul atestă existenţa unui mediu care, în urma unor contacte sporadice cu producţii muzicale de factură europeană, pare să fie dispus să recepteze valorile monumentale ale artei lirico-teatrale. Pînă la 1784, infiltrarea formelor vieţii muzicale europene în Moldova şi Ţara Românească se face cu timiditate, neimpietînd sub nici un fel asupra intensităţii curentului oriental care ilustra stadiul profesionist, deşi oralitatea părea învelişul sub care makamurile şi meterhanelele se mişcau mai degajat. Paradoxal, unul din oamenii de încredere ai Porţii, domnitorul Alexandru Ipsilanti, educat în sonorităţile tabulhanelelor, constrîns de imperativele epocii, va angaja la curte, în timpul primei sale domnii (1774—1782), o Capelă simfonică. Curiozitatea, mai mult decît considerentele artistice, n-a ţinut prea mult. Curtea s-a plictisit curînd de asemenea forme de cultură europeană. Dincolo de acest aspect, rămîne valoarea simbolică, a cărei forţă va cuceri sufragiile amatorilor muzicii clasice, adoptînd-o treptat nu în virtutea unei mode trecătoare, ci în virtutea unei profunde aspiraţii interioare către frumos. Cărturarii români îmbrăcaţi în haine bisericeşti aderă la ideile iluminismului francez, transferîndu-le condiţiilor societăţii româneşti, conştienţi fiind că mlădiţele tinere vor deveni tulpinile care vor da naştere bogatelor roade. Orientarea spre modalitatea de viaţă şi gîndire a ţărilor Europei occidentale, după exemplul Rusiei şi ca urmare a intensificării contactelor cu Imperiul austriac, va declanşa o multilaterală emancipare, al cărei ritm alert va duce în cele din urmă, în fazele istorice secvente, la schimbări adînci în societatea românească, începînd cu îmbrăcămintea şi mentalitatea şi terminînd cu sistemul de gîndire şi cultură.

În cadrul curţilor domneşti, deşi nu se poate vorbi despre o viaţă muzicală propriu-zisă, existau, după cum am mai văzut, diferite formaţii muzicale, a căror prezenţă la serbări, ceremonii şi alte multe ocazii era cerută de protocol. Legăturile strînse ce se statornicesc între domnii ţărilor noastre şi conducătorii ţărilor europene, schimburile de solii, ambasadori, determină încetăţenirea unor formule rituale de palat, în care muzica de tip european, fie şi sub forma unor

manifestări restrînse, devenise indispensabilă. Izvoarele literaro-istorice relatează asupra muzicii de curte, fără să fie prea darnice cu informaţiile. Pentru secolul al XVIII-lea se poate deduce creşterea rolului muzicii în cadrul curţii şi diversificarea ansamblurilor sale. Această componentă devenită tradiţie se amplifică prin obligativitatea muzicii pămîntene (lăutari), bizantine şi orientale. Erau aşadar reprezentate toate direcţiile muzicale specifice epocii. În plus, se găsesc relatări despre muzica pe care o putem deduce ca europeană : „trîmbiţele domneşti", „fel de fel de muzică". Din înfăţişarea ceremonialului fastuos al mesei domnitorului, la ospeţe, se evidenţiază rolul muzicii : „Răsunetul tobelor şi al trîmbiţelor dă semn pentru aducerea bucatelor... Cînd domnul începe să mănînce, se slobozesc tunurile, iar muzica turcească şi cea creştinească pornesc să cînte" [1]. Analizînd rîndurile lui Cantemir, se naşte întrebarea : Ce ar putea fi muzica creştinească ? Muzica bizantină sau lăutărească ? De la Ion Neculce ştim despre Grigore Vodă Ghica, Domnitorul Moldovei, în 1727 : „Şi în viaţa lui era tot în plimbări, şi tot cu mese mari şi cu cîntări, şi cu feluri de feluri de muzici..." Făcea... „veselii cu naiuri şi cu cîntece hagimeşti, şi cu mulţi pehlivani, măscărici" [2]. Ca o completare a celor scrise de Cantemir, *Condica* lui Gheorgachi ne lămureşte asupra a ceea ce ar fi „muzica creştinească" : „Însă întîi domnul cînd ridică paharul la gură, îndată se face şânlîc de slobozire a toate tunurile, cu focul mărunt şi cu meterhanea ; după meterhanea ţiganii obişnuiţi ce cîntă la masa domnului fac şi ei o zicătură de un scopos" [3]... Prin urmare, existau două formaţii instrumentale : meterhaneaua şi taraful de lăutari, denumiţi „ţiganii obişnuiţi ce cîntă...". Acelaşi cronicar înfăţişează un impresionant ritual al meselor de la curte, la care participau : cîntăreţi de muzică psaltică (un grup coral), meterhaneaua şi lăutarii care vor acompania jocurile (dansurile) de după masă [4]. Funcţionalitatea muzicii la curte avea un pronunţat grad teatral, fiind asociată de o anumită imagine. Cînd se evoca Dumnezeu, cîntau psalţii, cînd se ridica paharul pentru împărat, intervenea meterhaneaua, iar cînd se pomeneau boierii şi norodul, lăutarii cu muzica pămînteană.

---

[1] Cantemir, Dimitrie. *Descrierea Moldovei,* p. 190—191.

[2] Neculce, Ion. *Letopiseţul...,* ed. Kogălniceanu, Tom. II, p. 373 ; cf. Dumitraşcu, D. Op. cit., p. 22.

[3] Gheorgachi. *Condica...* În : Kogălniceanu, M. *Cronicele României...,* ed. II, tom. 2, 1874, p. 314 ; cf. Dumitraşcu, D. Op. cit., p. 24.

[4] Ibidem, p. 312—313 ; cf. Dumitraşcu, D. Op. cit., p. 24—25. „Deci întîi mitropolitul ridică un pahar de vin făcînd oraţii pentru slava lui Dumnezeu, şi după ce bea domnul, îndată *protopsaltul,* cu *al doilea cîntăreţ* şi cu alţi peveţi încep a slavoslovi pe Dumnezeu, cu obişnuitele cîntări. Domnul ridică alt pahar de vin pentru sănătatea şi biruinţa împăratului, şi se face slobozire de toate tunurile şi focul cel mărunt, începînd cu *meterhaneaua şi altă muzică ce este rînduită asupra mesei...* Al treilea pahar ridică mitropolitul pentru sănătatea domnului, a doamnei şi a beizadelelor, şi se face şânlic, iarăşi asemenea şi *cîntăreţii cîntă polyhronion...* Domnul mai pe urmă ridică un pahar pentru arhierei, pentru toată boierimea şi norodul ţării... iară citeodată oprea domnul pe boieri şi-i ţinea pînă seară punîndu-i la *joc,* însă şi domnul se prindea la joc... Cînd proptea domnul pe boieri după masă *făcînd jocuri* şi alte semne de veselii, mergea şi înlăuntru la Maihenet, şi cîteodată aducea domnul pe doamna cu toate jupînesele, şi se făcea un *joc de obşte,* domnul cu doamna, şi boierii cu jupînesele".

La ce anume jocuri se recurgea în cadrul curţii ? Fără îndoială, dansurile populare erau cele mai preferate. Nu sînt excluse dansurile orientale şi dansurile europene, mai ales că demult intraseră în practica ceremoniilor.

Şi Fr. J. Sulzer constată în cadrul curţii domneşti existenţa muzicii bisericeşti, populare, lăutăreşti, tabulhaneaua turcească [1]. În plus, semnalează răspicat şi muzica germană, cu alte cuvinte, de tip european [2]. Despre această categorie de muzică vom vorbi însă ceva mai tîrziu. Deocamdată se recomandă existenţa în cadrul curţii domneşti a principalelor direcţii muzicale susţinute de formaţiile caracteristice. Să recunoaştem, o asemenea reuniune de stiluri într-un ceremonial apare ca un semn al strălucirii vieţii muzicale, un uimitor eteroclitism muzical, conexînd cele mai specifice curente muzicale europene, autohtone, orientale — laice şi religioase, profesioniste şi populare. Un asemenea amalgam artistic demonstrează spirit enciclopedic sau lipsă de discernămînt, diletantism sau rafinament muzical. Sau şi una şi alta. Oricum, coexistenţa alăturată şi admiterea celor mai neunitare stiluri muzicale posibile sub acelaşi acoperiş poartă semnul unei acumulări cantitative. Faza următoare va marca începutul procesului de selectare, opţiunea pentru acele forme care să reprezinte cît mai adînc sensibilitatea muzicală specifică poporului român, în structuri muzicale cît mai edificatoare.

Penetraţia muzicii europene în Ţara Românească şi Moldova, fenomen resimţit în ultimul deceniu al perioadei de care ne ocupăm, deci după 1770, se face prin intermediul muzicii de salon — balurile organizate cu concursul ofiţerilor ruşi favorizează muzica de dans — şi prin lecţii de muzică predate de străini. Nu vom stărui asupra muzicii care se cînta la baluri, deoarece nu comportă investigaţii savante pentru a semnala caracterul de duzină al unor dansuri mondene, confecţionate după modele stereotipe [3]. Singura valoare a dansurilor de salon despre care avem documente (manuscrise) abia la începutul secolului al XIX-lea era aceea că familiarizau societatea boierească cu sonorităţile pieselor de esenţă omofonă. De la asemenea piese porneşte interesul pentru muzica europeană. Muzica aceasta nu numai se dansa, ci se şi cînta. Cei care o cîntă o şi răspîndesc, fapt ce va determina un lanţ continuu de prozeliţi.

Lecţiile de muzică europeană devin obişnuite în casele românilor înstăriţi. A cunoaşte muzica echivala cu posedarea unei culturi de formaţie europeană. Se acreditase ideea că din procesul instructiv al unui tînăr sau tinere nu poate să lipsească cultivarea artelor, respectiv a muzicii. Cîntarea la un instrument se lansează ca o practică ce semnifica o pregătire distinsă, un larg orizont cultural. Pia-

---

[1] Sulzer, Fr. J. Op. cit., vol. 3, p. 334.

[2] Ibidem, p. 339.

[3] G. Breazul, în *La bicentenarul naşterii lui Mozart,* p. 22—26, citînd pe M. Montandon, *La musique en Roumanie,* op. cit., p. 2658, şi pe N. Iorga, *Istoria literaturii române,* III, Bucureşti, 1933, p. 54, arată cum pătrunde obiceiul organizării balurilor după 1769. La Bucureşti, în 1784 ar fi avut loc primul bal românesc, organizat de boieri români, unde s-au dansat menuetul şi cadrilul. În notele sale de călătorie prin Moldova, francezul Louis de Launay, conte d'Antraigues, descrie un bal la Bîrlad din anul 1779, despre care, între altele, relatează : „Trebuie să vă spun că mie, care detest balurile, mi-a plăcut balul acesta mai mult decît cele de la Opera din Paris". Vezi : Gane, G. *Prin Moldova de altădată.* În : *Magazin istoric,* An VI, nr. 3 (60), 1972, p. 41.

nul se introduce treptat în societatea românească, la fel ca limba şi ziarele franceze. Sulzer ne transmite că Alexandru Ipsilanti a cerut magistratului oraşului Braşov să-i angajeze muzicanţi saşi pentru formaţia instrumentală de la curte şi pentru instruirea copiilor săi, care au studiat muzica europeană [1]. Se poate bănui că obiceiul angajării unor profesori particulari pentru predarea muzicii instrumentale a avut o anumită răspîndire [2], ceea ce a contribuit la grăbirea procesului de asimilare a muzicii europene, iar apoi la generalizarea sa în mediul societăţii româneşti [3].

Muzica instrumentală continuă să se bucure de preţuire. Trompetiştii, surlarii participă prin muzica lor la serbări, pe cîmpul de luptă, la înmormîntări. Cele mai frecvente instrumente erau : czink-ul, flautul, oboiul, cimpoiul, trompetele, cornii şi timpanele [4]. Flautiştii în anumite oraşe anunţau orele. Din 1727, toboşarii preiau această obligaţie. Sulzer semnalează sunete de trompetă şi alte instrumente la o nuntă românească din Braşov [5]. Nelipsite sînt instrumentele de coarde : vioara, viola, violoncelul, contrabasul, a căror ascensiune vertiginoasă a fost facilitată de rolul tot mai important pe care compozitorii li-l atribuie în partiturile lor. Înfiinţarea unor orchestre va prilejui instrumentelor de coarde să se plaseze în prim plan datorită posibilităţilor lor tehnice şi de expresie.

Chiar şi orga, cu monumentalele sale registre şi culori, începe să fie umbrită de atenţia acordată familiei instrumentelor de coarde. În bisericile cu tradiţie de orgă, se introduc coardele, subminînd autoritatea absolută a acesteia. Totuşi, orga continuă să-şi exercite mirajul sonor, datorită artei unor reputaţi virtuozi. Se cunosc numele organiştilor din Braşov : Simon Wagner (1723) [3], Johan Copony (decedat în 1774) [7] şi Martin Schneider. În localitatea Cincşor, la 1788 activa ca organist Johannes Hegbert. Din Sibiu — Martin Hammer (1702—1742) şi Petrus Schimert (1742—1785) [8].

---

1 Breazul, G. *La bicentenarul naşterii lui Mozart,* p. 40 ; apud Sulzer, J. F. Op. cit., vol. 3, p. 9.

2 M. Gr. Posluşnicu, în *Istoria musicei la Români,* p. 129, arată că fiicele lui Constantin Brîncoveanu au studiat harpa cu profesori din „nemţie". Afirmaţia este privită cu neîncredere de G. Breazul în studiul *La bicentenarul naşterii lui Mozart,* p. 39. Florian V. Ioan, într-un material publicat în *Viaţa Buzăului,* an I, nr. 120 din 7 iulie 1968, prezintă un *Journal de clavecin* publicat la Paris în anul 1763, care ar fi aparţinut descendenţilor familiei Brîncoveanu.

3 Instrucţia muzicală se realizează în anumite cazuri excepţionale în centre muzicale europeneşti. Demn de menţionat este faptul că soţia guvernatorului Transilvaniei, Gheorghe Banffy, născută Palmja, a fost eleva „nemuritorului Mozart". Vezi : Drotleff, Martin von Friedenfels, *Beytrag zur Geschichte der Kultur der Musik im Grossfürstentum Siebenbürger aus.* Informaţia o reia Brandsch. G. în *Musikpflege in Siebenbürgen um 1800,* op. cit., cf. Breazul, G. *La bicentenarul naşterii lui Mozart.* Op. cit., p. 50.

4 Zinveliu, Gema. *Studii pentru o monografie muzicală a oraşului Braşov,* p. 12.

5 Sulzer, J. F. Op. cit., Vol. 2, p. 306 ; cf. Zinveliu, G. Op. cit., p. 13.

6 *Quellen...* Op. cit., vol. IV, p. 436.

7 Zinveliu, G. Op. cit., p. 6 ; cf. *Quellen...* Op. cit., vol. 6, p. 626.

8 După placa memorială a Catedralei evanghelice din Sibiu.

Despre viaţa şi activitatea lui Petrus Schimert (1710—1787) se păstrează puţine date. Îşi face studiile la Leipzig, unde din 1729 pînă în 1735 ia lecţii de la Johann Sebastian Bach [1], cîntînd alături de el în *Collegium musicum* [2]. Un alt elev din Transilvania al lui J. S. Bach a fost Andreas Stollmann, cantor la Sibiu. Deţinînd postul de organist al Catedralei evanghelice din Sibiu mai bine de patru decenii, Schimert a avut posibilitatea să imprime o înaltă ţinută manifestărilor muzicale fundate pe principiile unei şcoli riguroase. Inexistenţa documentelor, partiturilor, după care a cîntat Schimert sau a compoziţiilor sale împiedică stabilirea unor repere ferme. Din această cauză cercetătorii sînt puşi în situaţia de a nu putea răspunde unor întrebări ca, de pildă, aceea dacă Schimert a adus în Transilvania compoziţii de J. S. Bach sub formă de copii. Principiile artei interpretative ale cantorului de la Leipzig au avut în Schimert un fidel continuator ? În ce măsură eventualele creaţii muzicale (nu se păstrează nici un titlu) ale lui Schimert s-au înscris pe linia severă preconizată de J. S. Bach ? Deocamdată se poate afirma doar că există un indiciu care atestă executarea în ultimul deceniu al secolului al XVIII-lea, la Sibiu [3], a unor compoziţii de J. S. Bach, care, după cum se ştie, după moarte a fost, timp de mai bine de o jumătate de veac, un ilustru uitat. Muzicologul Gotlieb Brandsch afirmă că la Sibiu s-au executat lucrări de J. S. Bach, inclusiv fugi [4]. Tot aici s-a mai cîntat după un manuscris cuprinzînd 149 de coraluri pentru patru voci de J. S. Bach, din primele decenii ale veacului al XVIII-lea [5].

Dirijorii formaţiilor muzicale, soliştii, corul şi ansamblul instrumental au contribuit la imprimarea unui curs ascendent artei interpretative din Transilvania, desfăşurînd o titanică muncă pentru asigurarea unui repertoriu variat. Dintre cantorii sau dirijorii animatori ai acestei perioade de la Sibiu reţinem următoarele nume : Petrus Salmen (1722—1729), Paul Herman (1729—1733), Johann Sartorius-junior (1733—1746), Andreas Schenker (1746—1750), Andreas Stollmann (1750—1756), Johann Artzius (1756—1762) Johann Knall (1762—1785) [6] şi Michael Stollmann (1754). De la Braşov posedăm numele cantorului Petrus Müller (1763). La Timişoara a funcţionat, din 1752, în calitate de cantor *(regenchori)*, Henrik Piringer.

Nevoiţi să asigure piese noi pentru diferite ocazii — sărbători religioase, evenimente calendaristice şi familiale — cantorii trebuia să fie şi creatori. În această direcţie s-a impus Johannes Sartorius, asupra căruia vom reveni mai tîrziu.

Viaţa muzicală a secolului al XVIII-lea nu se caracterizează numai prin menţinerea direcţiilor preluate din fazele anterioare. Apar forme noi de manifestare muzicală, ca urmare a dezvoltării instrumentelor, înfloririi formelor concer-

---

[1] Bickerich, Victor. *Muzica de orgă în România,* op. cit., p. 212.

[2] Brandsch, G. *Musikpflege in Siebenbürger um 1800.* În : *Siebenbürgische Viertel-jahrs,* 1941, vol. 64, nr. 2, p. 142—143.

[3] La Arhivele Statului din Sibiu, printre manuscrisele muzicale provenite de la Biblioteca Brukenthal, se păstrează trei partituri de J. S. Bach, datate anterior anului 1800 : Cor în *sol* minor (1794 cota JJ-22), Arie în *fa* major (1795, JJ-10), 24 Cîntece pentru cor la 1—4 voci şi 2 viori (1798, JJ-23).

[4] Brandsch, G. Op. cit., p. 143.

[5] Arhivele Statului Sibiu, fondul JJ, nr. 1162.

[6] După placa memorială de la Catedrala evanghelică Sibiu.

tante şi teatrale. Acestor factori li se alătură condiţiile favorabile de natură economico-socială, permiţînd susţinerea unui ansamblu instrumental sau de operă. Se alătură şi existenţa unui public receptiv care se interesa de muzică, cultivînd-o, susţinînd-o şi stimulînd-o.

Formele noi ale vieţii muzicale sînt : ansamblurile vocal-instrumentale concertante şi trupele teatralo-muzicale. Prima categorie relevă la rîndu-i cel puţin două tipuri : „Capela muzicală“ şi „Collegium musicum“.

Capela muzicală este denumirea atribuită unui ansamblu vocal-instrumental care îşi desfăşura activitatea într-un cadru închis, la curtea unui domnitor, guvernator, nobil sau episcop. Formaţia de bază a capelei era ansamblul instrumental alcătuit din 10—25 muzicieni, cărora li se adăugau voci umane : solişti (cvartet), un cor restrîns, în funcţie de posibilităţi şi necesităţile partiturii. În fruntea capelei se angaja un „director muzical“, un dirijor în accepţiunea de astăzi, care trebuia să îndeplinească mai multe condiţiuni. Cea mai importantă privea pregătirea muzicală. Directorului i se cerea, ca şi organistului şi cantorului, să fie compozitor, pentru ca să poată pune la dispoziţia formaţiei, într-un termen scurt, lucrările cerute de stăpîn, care, la serbări, onomastici şi vizite, îşi invita musafirii să asculte capela. Or, o compoziţie nouă, prilejuită de respectivul eveniment, era foarte preţuită. În plus, directorul trebuia să fie el însuşi un bun instrumentist. Pe atunci, directorul, respectiv dirijorul, stătea alături de ceilalţi instrumentişti, în formaţie, de unde conducea actul interpretativ. Membrii ansamblului erau recrutaţi din centre muzicale vestite, în principal de la Viena şi Praga. În acest fel, o serie de muzicieni austrieci, cehi, italieni, germani au funcţionat, un număr de ani, pe teritoriul ţării noastre.

Repertoriul capelelor era alcătuit din lucrări variate : cantate, oratorii, arii, simfonii, concerte, suite, cvartete, sonate *a tre*. Într-un cuvînt, se includeau în repertoriu genuri ale muzicii contemporane specifice. Circulînd intens, avînd relaţii numeroase în toate colţurile Europei, muzicienii capelelor erau întotdeauna la curent cu cele mai noi tendinţe stilistice, cu lucrările celor mai reputaţi compozitori, căutînd să-i aibă în repertoriu, deoarece de succesul muzicii pe care o executau depindea soarta lor, a formaţiei. Fără nici o îndoială că ansamblurile instrumentale ale capelelor au constituit formele embrionare ale viitoarelor orchestre simfonice din secolul al XIX-lea.

Capele muzicale au existat la Sibiu, Oradea, Bucureşti, Timişoara. Numărul partiturilor-manuscrise provenind de la Sibiu grăieşte fără echivoc despre existenţa unei capele care a fiinţat pe lîngă Catedrala evanghelică, prezentînd publicului concerte în toate duminicile şi sărbătorile anului. Încă din 1721, la Timişoara exista o capelă [1]. După alungarea turcilor în 1716 de către Eugen de Savoia, se începe o amplă acţiune de reconstrucţie a municipiului, care este repopulat cu funcţionari şi emisari ai Vienei. Primăria angajează pe muzicanţii Friedrich Cranim (trompetist), Pancratius Böchl (violoncelist), Anton Jorges (violonist), Georgius Paggmann (clarinetist). Conducătorul acestei formaţii a fost Henrig Jauner. Sub auspiciile episcopiei, se creează de prin 1730 un cor şi un ansamblu instrumental, care interpretează un repertoriu complex : oratorii, cantate, ofertorii. La capela din Timişoara, care susţine din 1754 concerte în Dom, a fost angajat pentru scurt timp Michael Haydn.

---

[1] Informaţiile despre viaţa muzicală din Timişoara le datorăm lui Laszlo Füredi.

Capela din Oradea s-a impus în perioada 1757—1769, datorită strălucirii care i-au conferit-o muzicienii austrieci Michael Haydn, fratele celebrului compozitor vienez Joseph Haydn, şi Karl Ditters von Dittersdorf. În această vreme, în fruntea diecezei de la Oradea se afla un mare admirator şi susţinător al muzicii, episcopul Adam Patachich. Cunoscînd forţa muzicii şi renumele pe care i l-ar putea aduce o formaţie prestigioasă, episcopul îl angajează în 1757 pe tînărul Michael Haydn (1737—1806), un muzician multilateral : corist, violonist, organist şi compozitor. Prima sa lucrare cunoscută, o *Messa* (1754), a fost compusă la Timişoara. Împrejurările în care a ajuns acolo sînt necunoscute. În 1757 i se încredinţează postul de Kapellmeister la Oradea (*„Hofmusicus und Concertmeister"*), în care rămîne pînă la 14 august 1763, cînd este invitat pentru aceeaşi funcţie la capela din Salzburg, unde va colabora cu Leopold şi apoi Wolfgang Amadeus Mozart.

Din vara anului 1764, în fruntea capelei orădene se găseşte Karl Ditters von Dittersdorf (1739—1799), compozitor şi violonist. La vîrsta de 22 de ani era un muzician reputat, angajat al operei curţii din Viena. Succesul turneului întreprins împreună cu C. W. Gluck în Italia (1761) l-a afirmat definitiv. Neînţelegîndu-se, cu ocazia reînnoirii contractului, cu impresarul Curţii vieneze asupra onorariului, Dittersdorf acceptă oferta episcopului Patachich, şi astfel, timp de cinci ani, se stabileşte la Oradea, unde desfăşoară o bogată activitate componistică şi interpretativă. Dittersdorf, în memoriile *Descrierea vieţii*[1], dictate fiului său, care le-a redactat, furnizează preţioase informaţii asupra capelei orădene[2]. Lui Dittersdorf i se dă mînă liberă să angajeze muzicienii capelei. De la Praga şi Viena recrutează pe Wenczel Pichel, un tînăr violonist, pe un anume Fuchs, tot violonist, care executa bine concerte, pe Satza — flautist, Pohl şi Stadler — oboişti, Fournier — clarinetist, Pichelberger — contrabasist, Oliva şi Pauer — cornişti, Wanzel Himmelbauer — violoncelist, Pater Michael — clavecinbalist. Cînd venise la Oradea, Dittersdorf avea experienţa de capelă în urma celor doisprezece ani petrecuţi ca muzician al curţii din Viena. Patachich îi acordă permisiunea de a conduce formaţia cum crede de cuviinţă, avînd dreptul să încheie şi desfacă contracte. Se pare că Dittersdorf a izbutit, în scurt timp, să creeze un ansamblu instrumental valoros, cu o sonoritate clară şi omogenă. Dittersdorf introduce metoda vieneză de a cînta şezînd, dispunîndu-i pe instrumentişti cu faţa înspre public. Concertele denumite *Academie*, aveau loc de două ori săptămînal : duminica şi marţea. Auditorii erau capelanii, ofiţerii imperiali şi nobilimea din Oradea. De reţinut că problemele de execuţie pe care le punea orchestra erau acordajul instrumentelor, nerespectarea indicaţiilor de forte şi piano, inconsecvenţa de tempo, incorectitudinea executării pauzelor[3].

---

[1] Dittersdorf, Karl von. *Lebensbeschreibung*. Leipzig, ben Breitkopf und Härtel, 1801.

[2] După relatările sale din capitolul 14, se deduce că a venit la Oradea imediat după plecarea lui M. Haydn, deci în vara anului 1763. Despre colaboratorul său de la Oradea, Pichel Wenzel, de asemenea se afirmă, în *Riemann Musik Lexicon*, Schott's Söhne, Mainz, 1959, p. 754, că a venit în anul 1763. Din capitolul 15, pe de altă parte, rezultă că a sosit la Oradea la începutul lunii aprilie, fără să se indice anul. Se presupune însă că e 1764. Alăturînd şi comparînd o serie de izvoare, conchidem că la Oradea Dittersdorf se află din anul 1764.

[3] Dittersdorf, Karl von. Op. cit., p. 139.

Orchestra condusă de Dittersdorf, în care el interpreta la vioară, era alcătuită din 34 de persoane [1]. I se adaugă un cvartet vocal. Pentru această formaţie, Dittersdorf compune simfonii, concerte, sonate, cantate, prezentate publicului orădean alături de piese similare ca gen din repertoriul epocii. Succesele obţinute le-au adus venituri în plus, ceea ce i-a determinat să propună episcopului, după un an de activitate, să construiască un mic teatru de operă. După proiectele arhitectului Neumann, se ridică construcţia care dă posibilitatea lărgirii cadrului de manifestare a capelei.

A. Patachich, care la început fusese un entuziast susţinător al muzicii, absorbit de chestiuni militare şi de altă natură, pierde din interes. Apoi, un adversar periculos, pe nume Kalonics, administrator al catedralei, îl denunţă pe episcop Mariei Tereza, învinuindu-l că încalcă dispoziţia imperială de a interzice interpretarea comediilor în sărbători şi postul mare. În plus, îl mai acuză că organizează baluri mascate, carnavaluri pe străzi. Consecinţa va fi dezastruoasă pentru Patachich şi mai ales pentru capelă. Maria Tereza reproşează episcopului grave încălcări ale ordinii şi cere îndepărtarea celor vinovaţi. Iată fragmentul din scrisoarea secretarului de cabinet al împărătesei, baronul Pichler, adresată episcopului din Oradea, aşa cum o prezintă Dittersdorf în amintirile sale : [2]

„Cu acest prilej, comunic Excelenţei Voastre că acei oameni au fost denunţaţi Majestăţii Sale Impărăteasa cu privire la următoarele, anume : la teatrul subordonat curţii episcopale, în timpul adventului şi postului, se joacă comedii care sînt strict interzise în toate statele imperiului. Totodată : la curtea episcopală în tot cursul anului au loc numeroase baluri mascate, ba chiar, spre scandalul clerului din Oradea Mare, o întreagă trupă de persoane mascate, făcînd o muzică gălăgioasă, ar fi pornit din curtea episcopiei trecînd prin piaţa mare, prin oraş. Este de presupus că Măria Sa va trimite în curînd o comisie specială de la Viena pentru a cerceta situaţia. Acestei prostituţii însă, Excelenţa Voastră îi poate veni în întîmpinare dacă face să dispară din cale acea piatră care a provocat întregul scandal. Dacă Excelenţa Voastră va realiza acest lucru din proprie iniţiativă, atunci Vă asigur că Majestatea Sa va înăbuşi lucrurile".

Episcopul se sfătuieşte cu Dittersdorf asupra soluţiei care trebuie adoptată. Patachich este profund afectat de învinuirile formulate la adresa sa, considerîndu-le, pe bună dreptate, calomnii. În fond, nu s-au organizat manifestări proscrise. Era adevărat că admisese interpretarea oratoriului *Isacco figura del Redentore* compus de Dittersdorf pe text de Metastasio, dar acesta nicidecum nu putea fi considerat comedie obscenă şi nici bal mascat. Intimidat, episcopul hotărăşte destituirea unor solişti şi instrumentişti, ceea ce are drept consecinţă demisia întregii capele. Evenimentul s-a petrecut în 1769. Dittersdorf se va întoarce la Viena, unde va ocupa o funcţie înaltă la Teatrul curţii. Astfel, o muncă pasionată, servind muzica, a fost zdrobită fără remuşcare, pretextîndu-se abateri de la normele etice imperiale.

Din rîndul colaboratorilor lui Dittersdorf de la Oradea se cuvine remarcat în mod deosebit aportul lui Wenzel Pichel, înzestrat violonist, care şi-a manifestat talentul în compoziţie şi poezie. Creaţia sa muzicală a avut o largă circulaţie în Transilvania, ceea ce ne determină să revenim asupra sa în paginile viitoare.

---

[1] Dittersdorf, Karl von. Op. cit., p. 138.

[2] Ibidem, p. 160.

La Bucureşti, la curtea lui Alexandru Ipsilanti, care domneşte între anii 1774—1782, se înfiinţează o capelă muzicală, despre care scrie F. J. Sulzer în *Istoria Daciei transalpine,* publicată în anul 1782. Ca atare, capela trebuie situată în jurul anilor 1780. Fragmentul referitor la capela muzicală de la Bucureşti este următorul : „În toate zilele la masa Domnului trebuie să cînte muzica, fie turcească, *fie mai rar cea nemţească,* numai dacă aceasta îi place Principelui, lucru ce o singură dată l-am văzut la curtea celui de astăzi, care trebuie să fi şi licenţiat muzica nemţească". Se spune mai departe că oamenii de la curte (grecii) „...n-au nici răbdarea să privească la un danţ deplin, *nici să asculte pînă la sfîrşit o simfonie cîntată de muzicanţii noştri.* Cu mirare am auzit adesea... cum în mijlocul unui adagio au fost opriţi (muzicanţii — n.n.), trebuind să înceapă un allegro sau vreun danţ unguresc, fără să li se lase vreme să ia instrumentele trebuincioase, ca waldhornul sau basonul..." [1]. Aşadar, aflăm de prezenţa la Curtea Ţării Româneşti a unei capele, care executa simfonii, adagio-uri. Se enumeră şi compozitorii cîntaţi : Bach (?), Haydn (?) şi Staden [2], deşi într-un context ironic, deoarece Sulzer consideră că această muzică era inaccesibilă boierilor fanarioţi, găsind-o veselă, inegală şi nesesizîndu-i caracterul, dacă este pentru dans sau nu [3].



Domnitorul Ţării Româneşti Alexandru Ipsilanti, care a dat un nou impuls formaţiilor muzicale de curte.

---

[1] Sulzer, F. J. Op. cit., vol. 2, p. 339 ; cf. Ollănescu, D. C. *Teatrul la Români,* Partea I. Bucureşti, Inst. de arte grafice, Carol Göbl. 1897, p. 144. Citat reprodus şi de Breazul, G. în *La bicentenarul naşterii lui Mozart,* p. 38. Sublinierile ne aparţin.

[2] Sulzer, F. J. Op. cit., vol. 2, p. 436.

[3] Breazul, G. Op. cit., p. 38.

Capela era un element de lux și strălucire, ceea ce denotă că A. Ipsilanti cunoștea bine practicile uzitate la alte curți. La rugămintea domnitorului, Sulzer a colaborat cu muzicienii curții, dîndu-și concursul la execuția unor „cvartete europene". Cultivarea muzicii de cameră reprezintă un aspect inedit pentru viața muzicală bucureșteană. În același context, se cuvine sesizată mentalitatea retrogradă a boierilor autohtoni, care i-au amintit lui Sulzer că nu se cade unui boier, unui nobil, să cînte la vioară [1]. Persistența acestei concepții va acționa negativ încă multe decenii asupra afirmării talentelor autohtone în arta interpretativă europeană. Tot Sulzer furnizează și sursa recrutării instrumentiștilor capelei, Brașovul, unde, cu încuviințarea comandamentului și magistratului orașului, a cerut să se trimită instrumentiști sași pentru muzica Curții prințului și pentru învățămîntul fiilor săi [2]. Rezultă limpede că Sulzer a găsit capela la sosirea sa la București. El intervine doar pentru a o completa cu instrumentiști. Spre regretul cercetătorilor, nu se cunosc alte mărturii privitoare la capela muzicală a lui Al. Ipsilanti. Un fapt apare însă indubitabil : în a doua parte a secolului al XVIII-lea, la București, la fel ca și în alte centre culturale din Europa, funcționează o capelă muzicală, adică o formație instrumentală de tip apusean, care ar fi putut fi alcătuită din circa 10 instrumentiști. Capela lui Ipsilanti nu a avut și compartiment vocal. Nu deținem dovezi să fi existat soliști vocali și coriști. Deci, o capelă exclusiv instrumentală, care aborda un repertoriu mai mult sau mai puțin complex ; oricum, se executau „simfonii", la modul propriu sau figurat, ceea ce ar însemna piese instrumentale. Putem fi de acord cu opinia formulată de George Breazul, potrivit căreia „capela" nu s-a bucurat de prețuire la curtea fanariotă. Terenul nu era pregătit, în plină dominație muzicală a curentului oriental, pentru muzica europeană. Cu atît mai mult se evidențiază meritul lui Al. Ipsilanti atunci cînd introduce forme noi de gîndire și artă în Țara Românească. Sub acest aspect, capela muzicală a lui Alexandru Ipsilanti a avut un rol de pionier. Ce păcat că muzicienii care au alcătuit-o nu-și dezvăluie identitatea !

„Collegium musicum" este denumirea societății în care cetățenii se reunesc pentru a practica muzica. Într-un asemenea cadru, muzica se află sub semnul comunității care o cîntă. Profesioniști și amatori se alătură animați de dorința comună de a interpreta. Ei nu sînt salariați, angajați, ca de exemplu muzicienii capelelor, ci iubitori dezinteresați ai artei sonore, care, în plus, mai aveau datoria de a plăti și o mică cotizație anuală. *Collegium musicum* [3] se naște din necesitatea resimțită în orașe de a avea o formație muzicală. Negăsindu-se mijloace financiare pentru a susține o orchestră, de formație corală nici nu putea fi vorba, entuziaștii iubitori ai muzicii, profesioniști sau amatori, se asociază cu scopul de a umple acel gol.

La Sibiu, guvernatorul Transilvaniei, Samuel Brukenthal (1721—1803), un mare admirator al muzicii, din anul 1753 a organizat în casa sa un *„Collegium musicum"*, care este menționat timp de circa două decenii [4]. Brukenthal, în

[1] Breazul, G. Op. cit., p. 39.

[2] Breazul, G. Op. cit., p. 40 ; Cosma, V. *Un veac de la primul concert simfonic al unei orchestre permanente românești.* În : *Muzica,* nr. 6, 1966, p. 33.

[3] Denumirea aceasta are în alte țări variantele : *Colegii musici* sau *Colegia musica.*

[4] Weisskirchen, Richard. *Samuel von Brukenthal als Musikfreund.* În : *Siebenbürgische Vierteljahrs,* 1935, p. 5—6.

timpul său liber, invita instrumentişti să se întîlnească la el pentru *„Collegium musicum"*. În acest caz, instrumentiştii nu erau salariaţi ai baronului. Brukenthal achiziţionează diferite instrumente, la care cîntă prietenii muzicii. Aceste instrumente vor constitui, în 1787, fondul cu care se inaugurează în casa nouă (actualul sediu al Muzeului de artă din Sibiu) un muzeu de instrumente muzicale. *Collegium musicum* organizat de Brukenthal nu ne furnizează elemente spectaculoase. Nu întîlnim aici nume mari, aşa cum s-a văzut la capela din Oradea. Aceasta demonstrează că Brukenthal nu şi-a permis luxul de a întreţine o orchestră, ci a recurs la muzicieni existenţi în oraş, fără să-i angajeze.

Brukenthal a întreţinut relaţii cu muzicieni renumiţi din Viena. Probabil l-a cunoscut pe F. Benda. Brukenthal asigură asociaţiei totul, sală de repetiţii şi concerte (academii), instrumente, note, dar salarii nu. Ne dezmint cîteva excepţii care nu infirmă regula. Astfel, în registrele păstrate de la el se constată că au fost plătiţi : turnermeister-ul Petrus Göllner în 1776 şi turnerul Michael Schneider în 1777. Probabil palatul său necesita funcţia de turner. Din 1781, *Collegium musicum* devine *Turnerkapelle* [1].

În mod deosebit, era cultivată în saloanele Brukenthal muzica de cameră, care avea marele avantaj că pretindea un grup instrumental restrîns. Repertoriul preferat se axa pe lucrările fiilor lui J. S. Bach, Wilhelm Friedemann, Johann Christian şi, îndeosebi, Carl Philip Emmanuel. Un adevărat eveniment l-a marcat interpretarea, cu forţele reunite ale muzicienilor din Sibiu, din iniţiativa lui Brukenthal, a oratoriului *Israeliţii în pustiu (Die Israeliten in der Wüste)* de Carl Philip Emmanuel Bach. Repertoriul cameral sau orchestral al formaţiilor muzicale din Sibiu includea, de asemenea, lucrări de Josef Haydn, C. W. Gluck, W. A. Mozart, Tartini *(Concert pentru violoncel şi orchestră în re major)*, K. Dittersdorf şi alţi compozitori de epocă ; în acest fel, stilul preclasicilor şi al muzicii clasice a răsunat în sălile de concerte din ţara noastră.

La Braşov ia fiinţă *Collegium musicum* la 24 octombrie 1767 [2]. Animatorii societăţii, care-şi propuneau să cultive muzica în oraşul de sub Tîmpa, erau profesionişti şi diletanţi. Li se pune la dispoziţie sala *Auditorium* a Gimnaziului [3]. Statutul asociaţiei, un adevărat regulament alcătuit din 29 de puncte, furnizează elementele directoare, menirea, condiţiile, calitatea de membru etc. [4]. Scopul asociaţiei era de a prezenta „concerte, simfonii, cvartete, triouri şi cantate". Putea deveni membru „orice persoană cu vază", chiar fără cunoştinţe muzicale. Se pare că organizatorii aveau nevoie de sprijinul persoanelor înstărite din Braşov, acordîndu-le titlul de „membru de onoare", deşi nu practicau muzica. Mai mult, dacă o asemenea notabilitate dorea într-una din zile să asculte muzică, membrii interpreţi aveau datoria să răspundă solicitării. Baza o formau însă persoanele care interpretau, instrumentiştii şi coriştii. Ei aveau multe obligaţii : să plătească cotizaţie, să contribuie cu partituri la alcătuirea bibliotecii, să-şi păstreze acasă

---

[1] Weisskirchen, Richard. Op. cit., p. 7.

[2] Müller, Erick. *Das Collegium Musicum in Kronstadt.* În : *Siebenbürgische Vierteljahrs,* ianuarie, 1932, p. 41.

[3] Zinveliu, Gemma. *Collegium musicum sau prima societate muzicală braşoveană,* în *Studii...,* op. citat.

[4] *Collegium musicum,* ms. Biblioteca Biserica Neagră, Braşov, cota IV-F-19. *„Protocollum des Colegii Musici in Kronstadt".*

instrumentele, să accepte cadourile de partituri făcute de public şi să aducă mulţumiri, să copieze ştime, să procure luminări. Se prevedea ca membrilor care doreau să fie audiaţi ca interpreţi sau autori să li se creeze condiţii în acest sens. Iar dacă cineva se evidenţia „prin compoziţii muzicale ce se vor bucura de succes, să fie răsplătiţi" [1]. În acest fel, compozitorii locali sînt încurajaţi să-şi cultive talentul.

Sînt prevăzute clauze cu caracter etico-profesional, care subliniază semnificaţia acordată muzicii în cultivarea sentimentelor înalte şi formării bunelor moravuri. Muzica îi face pe oameni mai buni, le uşurează viaţa atenuîndu-le suferinţele, stăvilind pornirile pătimaşe [2]. În viaţa societăţii, ca şi în muzica ei, trebuie să domnească înfrăţirea şi unitatea. Orice neînţelegere se cere evitată ; în acest sens se interzic certurile şi beţia. Cine nesocoteşte aceste recomandări este pedepsit. La manifestările asociaţiei nu sînt admişi auditorii turbulenţi.

„Să se promoveze — se menţionează în articolul 28 — ceea ce e onorabil, cuviincios, pe măsura virtuţii şi a bunelor obiceiuri, pentru ca această instituţie folositoare să nu-şi zădărnicească eforturile printr-un abuz care ar înjosi-o". De asemenea, nu sînt permise compoziţiile care ar dezbina sau irita membrii societăţii [3]. Zilele de întrunire erau lunea şi sîmbăta. Asociaţia era condusă de un Praeses Collegii, avîndu-l în frunte pe Martin von Seulen. Colegiul avea ca membri pe organistul Lucas Hermann, turnerii Johan Jüngling, Michael Horger, Georg Boltesch, Johann Abraham, Georg Geltz şi corişti *(Choralista)*. Membri de onoare au fost aleşi : cantorul Petrus Müller, Petrus Weber, Johann Ziegler şi Michael Metsch, despre care se menţionează că practicau muzica [4].

Colegiul a existat între anii 1767 şi 1785, avînd o stagnare a activităţii între 1773 şi 1782. În repertoriul său au figurat lucrări semnate de A. Hasse, G. Phil, Telemann, Locatelli, Dittersdorf etc. În mod cu totul deosebit s-au remarcat doi muzicieni ai asociaţiei braşovene : organistul Martin Schneider, autor al unei metode de orgă, care a mai întocmit culegeri de corale pentru orgă şi piese corale, şi Georg Klees, directorul Gimnaziului. Acesta a alcătuit culegeri de cantate funebre [5]. *Collegium musicum,* datorită pasiunii şi seriozităţii membrilor, a însemnat în viaţa muzicală sibiană şi braşoveană un focar de cultură, un mijloc de influenţare a conştiinţei cetăţeneşti, o poartă deschisă spre formele universale ale muzicii.

Spectacolul lirico-teatral este un alt compartiment al vieţii muzicale, ce înregistrează o vizibilă ascensiune. Se disting trei ramuri în acest domeniu : forme populare de reprezentaţie cu muzică, manifestări teatralo-muzicale de amatori şi spectacole lirice profesioniste. Ar mai fi o categorie, ce s-ar putea denumi pseudo-spectacolele muzicale, în care intră reprezentaţii întîlnite în tîrgurile şi burgurile medievale. Diferenţierea sesizată se întemeiază pe afirmarea unor genuri specifice determinate de condiţiile mediului în care are loc reprezentaţia şi de către actorii care o susţin.

---

[1] Zinveliu, G. Op. cit., p. 3.

[2] Ibidem, p. 1.

[3] Ibidem, p. 4.

[4] *Protocollum...* p. 73 ; cf. Zinveliu, G. Op. cit., p. 2.

[5] Müller, E. *Die Musiksammlung der Bibliotek zu Kronstadt,* op. cit., p. 153—155 ; cf. Zinveliu, G. Op. cit., p. 2.

Formele populare de teatru cu muzică cuprind cel puţin patru genuri riguros individualizate, avînd un pronunţat caracter teatral : irozii, jocul păpuşarilor, jienii, nunta. Am spus cel puţin, deoarece multe din genurile folclorice cu caracter ritual implică, de asemenea, o formă de reprezentaţie — căluşarii, drăgaica, cîntecul cununii etc. Dansurile populare sînt forme autonome coregrafice, avînd un profil eminamente reprezentativ.

Irozii (trei magi, vicleim, viflaim) reprezintă o formă a dramei liturgice medievale, în care se evocă momentul uciderii pruncilor de către Irod, preluat din *Evanghelie* [1]. Cîntecelor li se încredinţează funcţia creării atmosferei lirice şi epice, relatării evenimentelor petrecute între scenele dramatizate. Din acest punct de vedere, corul îndeplineşte rolul recitativului din oratoriu. Se întîlnesc şi elemente sonore împrumutate din repertoriul pastoral, ceea ce conferă reprezentaţiei o culoare autohtonă. În mod cert, se cunoaşte reprezentarea irozilor de către elevii din Blaj în ianuarie 1756 [2].

Nemijlocit legat de irozi era jocul păpuşarilor, menit să contrasteze cu sobrietatea naraţiunii biblice, aducînd o ambianţă de veselie. Originea jocului păpuşarilor pare să se afle în farsa orientală *„Karagöz"*, menţionată de Sulzer [3]. În acelaşi timp, jocul lumesc al păpuşarilor reflectă forma *Commediei del'arte* medievale, aducînd în scenă întîmplări hazlii, pline de tîlc. Jocul păpuşarilor era în primul rînd o manifestare teatrală. Muzica intervenea doar în momentele neteatrale, la început aducînd melodii dinamice, şi pe parcursul acţiunii subliniind scenele de pantomimă. De obicei, trupele ambulante ale păpuşarilor aveau interpreţi instrumentali (fluier, vioară).

Jienii constituie o altă formă a dramei populare, inspirată din viaţa şi lupta haiducilor împotriva boierilor, a opresiunii. Cîntecului popular epic (bătrînesc) i se rezervă un loc important în economia spectacolului jienilor, exprimînd idei cu un puternic conţinut social. Apărut în a doua parte a secolului al XVIII-lea, jienii au cultivat o acţiune desfăşurată prin opunerea a două forţe antagonice : Jianu, însoţit de haiduci, şi căpitanul, secondat de poteră. Momentele muzicale, axate pe diferite melodii populare, ce variau de la o trupă la alta, alternau cu părţile vorbite. Alături de versul declamat, muzica contribuia decisiv la obţinerea climatului dramatic al spectacolului, insuflînd încredere şi optimism.

Nunta constituie cea mai bogată şi variată manifestare populară în care factorul teatral se află pe prim plan. Prin excelenţă laică, nunta se desfăşoară ca o succesiune de ritualuri, cîntece şi dansuri ţesute ingenios într-o dramaturgie folclorică complexă. Particularitatea acestei forme teatralo-muzicale constă în aceea că fiecare participant este în acelaşi timp un virtual actor, cîntăreţ şi dansator. Desigur, nunta nu datează din secolul al XVIII-lea. În paginile anterioare s-a mai vorbit despre obiceiul nunţii. Fiind însă vorba despre formele de teatru popular, se impunea să o reamintim, deoarece a fost şi este cea mai originală, completă şi răspîndită manifestare folclorică cu caracter spectacular.

Muzica instrumentală era adeseori folosită în cadrul unor manifestări pseudoteatrale, ca cele susţinute de măscărici, saltimbanci şi pehlivani. În aceste cazuri,

---

[1] *Istoria teatrului în România,* op. cit., p. 108—115.

[2] Idem, p. 111.

[3] Idem, p. 161—126 ; apud Sulzer, Fr. J. Op. cit., vol. 2, p. 403.

muzica susţinea divertismentul. Ca atare, nu avea o funcţie dramatică cu forme specifice.

Manifestările teatralo-muzicale de amatori au fost susţinute, mai înainte de toate, de către elevi. S-a văzut că încă din secolul al XVI-lea se introdusese obiceiul de a se învăţa şi reprezenta de către elevi piese latine, scenete ocazionale cu substrat moralizator. După ce timp de aproape două secole elevii întreţin făclia Thaliei în Transilvania, în anul 1713, oficiul parohial interzice elevilor gimnaziilor germane să mai susţină reprezentaţii teatrale, din cauza pericolului pe care-l reprezentau asemenea preocupări pentru atitudinea etică a elevilor-actori şi pentru studiu [1]. La scurt timp se revine asupra interdicţiei, dar manifestările teatrale ale elevilor din gimnaziile germane şi maghiare nu mai cunosc aceeaşi amploare. Trupele de elevi şi mai ales repertoriul lor vor fi riguros controlate de către forurile superioare. În colegiile iezuite se tinde spre înscenarea fastuoasă a unor spectacole alegorice. Se semnalează reprezentaţii şcolare la Sibiu, Timişoara, Bistriţa, Sighişoara, Sebeş-Alba, Tîrgu-Mureş, Mediaş, Carei, Aiud, Şumuleul-Ciucului. Între piesele jucate de către elevi, unele erau însoţite de muzică. Astfel, la Sibiu, în 1721, a fost interpretată piesa *Nunta Geniului Transilvaniei cu epoca de aur*, avînd interludiu muzical, cor, momente coregrafice *(Saltus metalico-rum, Saltus Fortuna)*. Asemenea numere muzicale presupun ansamblu instrumental şi coral [2].

Elevii şcolilor româneşti cultivă teatrul, sesizîndu-i rolul important în afirmarea şi fortificarea conştiinţei naţionale. Cea mai importantă trupă este cea a elevilor din Blaj, înfiinţată în 1755 sub denumirea *Comoedia ambulatoria alumnorum*, condusă de profesorul Grigore Moise [3]. În componenţa acesteia se găsea şi o formaţie instrumentală : doi lăutari (probabil violonişti), un trompetist şi un timpanator. Se consideră că în cadrul spectacolului se prezentau cîntece populare româneşti [4]. Repertoriul a cuprins piese ca *Irozii*, în care un loc important era rezervat muzicii. Dintr-o scrisoare [5], aflăm că s-au interpretat cîntece româneşti *(„cinque cantionibus valachicis")*. Trupa de elevi a întreprins turnee în diferite localităţi din Transilvania. Manuscrisul piesei *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragediae expressa* [6] (1777), cu text latin şi românesc, indică ponderea numerelor muzicale. Mereu apare cuvîntul *cantio*. De reţinut că se introduc, alături de cîntece româneşti, cîntece maghiare, ţigăneşti, germane *(cantio germanica)*. Din repertoriul cultivat în Transilvania de către trupele ambulante de elevi, se mai cunosc : *Judecata Vlădicului, Comedia pastorală, Odă pentru pomenirea mutării cei de-a pururea a Augustei Maria Thereza* [7].

---

[1] *Istoria teatrului în România,* vol. I, op. cit., p. 186.

[2] Idem, p. 186.

[3] Buteanu, A. *Teatrul românesc în Ardeal şi Banat.* Volum editat de Teatrul Naţional din Cluj, apărut la Timişoara, Institutul de Arte grafice G. Matheiu (f.a.), p. 20.

[4] Ibidem, p. 188—189.

[5] *Scrisoarea pr. Athanase către episcopul Petru Pavel Aron din Bistra,* datată 11 ianuarie 1756 ; cf. Ghenea, C. C. *Zorile reprezentaţiilor şi teatrului muzical în ţara noastră,* p. 75.

[6] Biblioteca filialei din Cluj a Academiei R.S.R., fondul T. Cipariu de la Blaj, nr. 471.

[7] Cosma, Viorel. *Începuturile teatrului muzical românesc.* În : *Muzica,* nr. 3, 1967, p. 27.

În dezvoltarea mişcării teatrale apare, în 1773, o stavilă peste care nu se putea trece : Casa imperială austriacă interzice reprezentaţiile şcolare în Transilvania [1].

Din rîndul manifestărilor cu muzică fac parte şi aşa-numitele „spectacole de burg" [2], ocazionate de diferite evenimente din viaţa oraşelor transilvănene : instalarea comitetului saşilor, vizite ale demnitarilor străini. Chiar şi breslele — croitori, cismari, dogari — aveau serbările lor în care meseriaşii îşi etalau aptitudinile artistice, în special cele coregrafice. Cojocarii aveau jocul spadei, cismarii dansul cercurilor *(Reifentanz)*, croitorii, jocul căluţului *(Rösschentanz)* [3] etc.

Un element extrem de semnificativ pentru viaţa artistică din Transilvania, care pare a fi caracteristic celei de a doua părţi a secolului al XVIII-lea, se referă la publicul spectacolelor. S-a văzut că trupa elevilor blăjeni în *Occisio*... avea cîntecele diferitelor naţionalităţi conlocuitoare din Transilvania. Fr. J. Sulzer relatează că a fost uimit cînd, asistînd la o nuntă săsească la Braşov, a avut surpriza jucării unei comedii pastorale cu cîntece în limba română, corul fiind alcătuit de nuntaşi. Se menţionează şi o melodie instrumentală executată la cimpoi [4].

În ultimul pătrar al veacului al XVIII-lea, se afirmă opera, umplîndu-se un gol demult resimţit în viaţa noastră muzicală. Factorii care au determinat înfiinţarea sau turneele unor trupe lirice sînt diferiţi, acţionînd simultan. Răspîndirea ideilor contemporane ale iluminismului francez şi raţionalismului german determină introducerea formelor de viaţă socială şi culturală statornicite în ţările avansate. Dezvoltarea economică a oraşelor creează un public receptiv şi chiar dornic să se cultive.

În mediul noii clase burgheze care se cristaliza şi care încerca să recurgă la cele mai diverse mijloace pentru susţinerea ideilor sale progresiste, se creează un climat favorabil artelor.

În acelaşi consens se înscrie şi muzica de operă, arena unor înflăcărate polemici estetice, care cîştigase pasionaţi susţinători. Nu poate fi omis faptul că în acea vreme opera, mai ales italiană, devenise o modă răspîndită în toate marile oraşe (capitale) europene, motiv pentru care prezenţa unei trupe lirice echivala cu o anumită carte de vizită a respectivei reşedinţe urbane. Intelectualii din România, care circulau intens, au avut prilejul, la Viena, Roma, Paris, München şi în alte centre, să facă cunoştinţă cu muzica de operă, cu farmecul inedit al acestei forme complexe de spectacol, care, o dată îndrăgită, cîştiga adepţi şi pasionaţi susţinători. Întorşi acasă, desigur au pledat pentru introducerea muzicii de operă, fie, ceea ce părea mai uşor, prin invitarea unor trupe străine să întreprindă turnee, fie, o sarcină evident mai dificilă, prin reunirea forţelor muzicale locale, care să înjghebeze o trupă capabilă să ofere reprezentaţii teatrale cu muzică.

---

[1] *Kranes zur Geschichte des Jesuiten, Orden in Ungarn.* Wien, 1893, p. 61 ; cf. Lakatos, Ştefan. *Începuturile operei la Cluj* (1792—1850), exemplar dactilografiat, Bibl. Uniunii compozitorilor, p. 2.

[2] *Istoria teatrului în România,* op. cit., p. 94—97.

[3] Ibidem, p. 94—97.

[4] Sulzer, Fr. J. Op. cit., vol. III, p. 19—20.

Teatrul dramatic sau muzical a reprezentat pentru cercurile burgheze, pentru cărturarii care au recurs la puternica sa forţă de înrîurire o tribună de afirmare a luptei pentru drepturile fiecărui popor la o viaţă naţională liberă, a luptei antifeudale, contribuind în egală măsură la laicizarea vieţii artistice. Odată descoperită, această tribună va fi susţinută, în pofida unor oprelişti voit întreţinute de cercurile conservatoare şi a condiţiilor vitrege care-şi revendicau tributul lor.

Cel mai concludent indiciu în favoarea aserţiunii că în Principatele Române, cu deosebire în Transilvania, se simţea necesitatea introducerii operei o constituie amenajarea sau construirea unor săli special destinate pentru spectacolele dramatice şi muzicale, după modelul celor existente la Viena şi în alte părţi. Primele trupe care au prezentat spectacole au avut un profil dramatic, muzica fiind o componentă preţioasă, dar adiacentă. Într-o fază mai avansată, ponderea muzicii sporeşte. În sfîrşit, vor lua fiinţă trupe care se consacră exclusiv muzicii.

O primă trupă ambulantă susţine reprezentaţii la Sibiu în 1752 într-o clădire de lemn situată în Piaţa Mare (Piaţa Republicii). Fiind o sală improvizată, unde pericolul de incendiu era mare, după un an se amenajează o sală de spectacol în clădirea măcelarilor din Piaţa Mică, ca după 1769 să se recurgă la „Sala albastră“ din casa baronului Möringer [1]. O figură de animator care se detaşează a fost aceea a sibianului Christian Ludwig Seipp.

La Timişoara, în 1757, datorită solicitărilor pentru spectacole, se hotărăşte construirea unui teatru, care s-a deschis în 1761, în clădirea consiliului roscian (denumirea populaţiei greco-ortodoxe din Timişoara) [2]. Flăcările unui incendiu o mistuite în 1766 ; se reface, şi mai găzduieşte reprezentaţii pînă în 1773.

La Oradea, episcopul Patachich dă curs iniţiativei lui Dittersdorf de a construi o sală de spectacole, care pare să fi fost inaugurată în 1766.

Cele două centre ale mişcării teatrale germane din Transilvania, Sibiu şi Timişoara, au beneficiat de o activitatea teatrală dramatică susţinută. Deşi se poate presupune că muzica era adeseori integrată în cadrul reprezentaţiilor, totuşi nu putem vorbi de trupe muzicale formate din cîntăreţi posesori ai tehnicii belcanto-ului.

Documentele descoperite pînă astăzi semnalează prima trupă de operă ca fiind cea a lui Karl Dittersdorf de la Oradea, care a susţinut spectacole în perioada 1766—1769. Cîntăreţii capelei de operă de la Oradea au fost : tenorul Runer — posesorul unei frumoase şi puternice voci, cultivate cu celebrul profesor de canto al Operei din Viena, Bono — soprana Nicolini şi încă doi cîntăreţi castraţi [3]. Chiar şi bucătarul episcopului Patachich, Sica, italian, a colaborat la unele spectacole de operă, interpretînd personaje bufe. Numărul redus al cîntăreţilor a imprimat o anumită circumscriere a repertoriului abordat. La opera curţii episcopale din Oradea s-au jucat lucrări compuse special de cei doi compozitori, membri ai orchestrei : Dittersdorf şi Pichel.

Trupa de la Oradea era, prin toate componentele sale, o formaţie înscrisă pe tradiţia şcolii italiene de operă, şcoală care în acea epocă domina mişcarea lirică europeană. Prima lucrare înscrisă în repertoriu, *Amore in musica,* compusă de Dittersdorf, pledează pentru orientarea către stilul italian, ce avea mulţi susţinători la Viena, spre care-şi îndreptau privirile supuşii Imperiului habsburgic.

---

[1] Lupu, Nicolae. *Cetatea Sibiului.* Bucureşti, Editura Meridiane, 1966, p. 37.

[2] *Istoria teatrului în România,* op. cit., vol. I, p. 195.

[3] Dittersdorf, Karl. Op. cit., p. 135 şi 140.

Opera de la Oradea a avut un cerc închis de auditori, invitaţii episcopului. Publicul larg care ar fi dorit să asiste la spectacole nu avea acces. Prin urmare, rezonanţele acestei întreprinderi lirice nu au fost atît de puternice încît să determine o influenţă, o direcţie de urmat. Cu toate acestea, trupa de la Oradea are avantajul primului născut, trebuind menţionată în consecinţă.

Livio Cinti este numele impresarului care a condus prima trupă de operă italiană cunoscută în România. Între anii 1770 şi 1772, trupa lui Cinti susţine reprezentaţii la Bucureşti şi Timişoara [1]. S-au transmis insuficiente mărturii asupra antreprizei lui Cinti, fapt pentru care nu se poate distinge nimic altceva decît simpla sa existenţă. În legătură cu prezenţa la Sibiu a trupei lui Cinti, se afirmă că ar fi venit de la Bucureşti, via Braşov [2]. Dacă într-adevăr acesta a fost itinerarul, înseamnă că la Bucureşti a poposit o trupă care n-ar fi exclus să fi venit din Rusia, sau special la Bucureşti din Austria ori Italia. În acest fel, Capitala Ţării Româneşti intră în orbita trupelor de operă italiene. De asemenea, circulaţia trupelor vizează şi oraşele Transilvaniei, marcînd o strînsă legătură între acestea în domeniul muzicii prin intermediul mesagerilor lirici. Deşi nu cunoaştem nici un singur titlu din repertoriul trupei Cinti, este de presupus că reprezenta opere seria şi bufe, avînd o mare popularitate pe atunci.

Cum abia după 1790 apare metoda publicitară prin afişe, sîntem puşi în dificultate în privinţa reconstituirii istoricului trupelor. Un lucru apare neîndoielnic : trupe de operă s-au manifestat şi după 1772, fie şi sporadic, în oraşele din România, popularizînd genul atît de iubit al operei [3]. Prezenţa trupelor de operă va marca în deceniile următoare o ascensiune fără precedent în viaţa muzicală, aducînd un spor de bogăţie şi profesionalism, contribuind decisiv la generalizarea procesului de introducere a formelor muzicale europene în toate provinciile româneşti.

CREAŢIA MUZICALĂ

Care este configuraţia componisticii autohtone în perioada încadrată la cele două extremităţi de Bach şi Haendel, pe de o parte, iar pe de alta, de Haydn şi Mozart ? Se poate vorbi despre o mişcare componistică la noi ? Cum s-a dezvol-

---

[1] Filtisch, Eugen. *Geschichte des deutschen Theatres in Siebenbürgen.* În : *Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde (Hermannstadt),* Neue Folge, Einundzwanzieger Band, 3. Heft (1888), p. 539.

[2] Sigerius, Emil. *Vom alten Hermannstadt.* Hermannstadt, Drotleff, 1922, p. 173 : *„1772 tautche zum erstenmal eine italienischer Oper in Hermannstadt auf. Sie war aus Bukarest über Kronnstadt nach Hermannstadt gekommen"* ; cf. Breazul, G. *La bicentenarul...,* op. cit., p. 56.

[3] Cosma, Viorel, în *Începuturile teatrului muzical,* op. cit., p. 26, vorbeşte despre turneele unor trupe de operă nenominalizate după cum urmează : Mediaş (1773), Ticvaniul Mare (1775), Blaj (1778—1780), Braşov (1782).

tat ? Tradiția lui Reilich, Căianu, Croner pe ce coordonate se continuă ? Cum se reflectă în creațiile compozitorilor din România acelei epoci transformările rapide intervenite în plasma muzicii preclasice ? Se înregistrează la noi seismele declanșate de reforma operei efectuată de Gluck ? Dar ecourile noilor tendințe afirmate de către promotorii simfonismului reprezentat prin școala de la Mannheim ? Dar stilul muzicii clasice în plină ascensiune, pregătitor momentului Beethoven se recepteazǎ în muzica compozitorilor transilvăneni ? Iată numai cîteva din nenumăratele întrebări care se nasc atunci cînd ne îndreptăm focarul obiectivului cercetării muzicologice asupra fenomenului componistic existent la noi în secolul al XVIII-lea.

Vom răspunde, sperăm, la întrebările formulate concomitent cu scrutarea tabloului destul de bogat al creației, care se manifestă inegal, iar în privința intensității, sub nivelul atins în secolul precedent. Constatarea pare surprinzătoare, dar corespunde situației reale. În timp ce se diversifică viața muzicală, impunînd forme superioare de tipul ansamblurilor instrumentale (de operă ar fi prematur să vorbim, dat fiind stadiul incipient al afirmării sale abia la sfîrșitul fazei de care ne ocupăm), preocupările componistice autohtone slăbesc, ceea ce determină angajarea unor personalități din centre europene, care să suplinească absența sau slaba eficiență a talentelor locale. Fenomenul sesizat este întrucîtva legitim. Tradiția muzicii din Transilvania s-a desfășurat în domeniul creației vocal-instrumentale nemijlocit legată de interesele ecleziastice. O dată cu afirmarea impetuoasă a procesului de laicizare, desprinzînd creația profesionistă de mediul bisericilor, care obligau la circumscrierea cadrului fanteziei într-un perimetru strict delimitat, la tematica evanghelică, compozitorii, respectiv organiștii și cantorii, sînt inhibați și confruntați cu probleme pe care nu le stăpîneau. Ei au fost distanțați de ideile înnoitoare ale epocii, aflîndu-se adeseori în contradicție cu ele, ceea ce le-a determinat o atitudine conservatoare, extinsă și parametrilor structurali, tehnici muzicali. Ca atare, stilul nou care se instaurează din a doua parte a secolului le rămîne străin, prea complex, ceea ce produce o ruptură, o fază critică, un impas, rezolvat prin angajarea unor forțe creatoare externe. Producîndu-se un loc gol, un vid în compoziție, spațiul liber se va ocupa de adoptarea masivă a unor producții și formații importate. Acestea vor reașeza edificiul viitorului val muzical, extins la dimensiunile tuturor principatelor române, punînd temelia viitoarei afirmări muzicale, care va fi posibilă, ceva mai tîrziu, pe baza valorificării tezaurului național.

Perimetrul componisticii a fost indisolubil legat de centrele interpretative. Cum acestea s-au întîlnit în Transilvania, înseamnă că avem în vedere o activitate de creație în domeniul muzicii profesioniste europene numai în acea parte a țării. Ca și în secolele trecute, compozitorii sînt de fapt muzicienii legați de practica genurilor religioase — organiștii și cantorii. În secolul al XVIII-lea au mai compus directorii capelelor muzicale și instrumentiștii componenți ai acestor formații. Orizontul profesional al muzicienilor transilvăneni era bogat, fapt indicat de volumele aflate în bibliotecile vremii. Se întîlnesc partituri aparținînd compozitorilor contemporani și lucrări cu caracter teoretico-profesional. Prezența lor atestă necesitatea informării, imperativul cunoașterii ideilor noi apărute în alte țări. Cîteva titluri de tipărituri vor fi concludente : *Șeful de orchestră* de J. Mattheson (1739), *Tratat de fugă,* 2 volume, de F.W. Marpurg (1753),

Îdrumar pentru compoziţiile muzicale de J.J. Fux (1742), *Îndrumar pentru basso continuo şi compoziţie* de acelaşi F.W. Marpurg (1760) [1].

Stilul degajat de creaţiile autorilor transilvăneni se înscrie în ceea ce se numeşte, mai mult sau mai puţin propriu, prin termenul „baroc". O muzică melodioasă, cu rezonanţe camerale, în care se tinde spre o factură cît mai înflorată cu ajutorul ornamentelor aplicate îndeosebi componentului primordial, melodia. Se practică pe scară largă mersul în linii paralele, de esenţă armonică : terţe, sexte. Adeseori se recurge, într-o manieră relativ liberă, la procedee contrapunctice menite să îmbogăţească ţesătura muzicală. Deşi ne aflăm într-o epocă de intense preocupări pentru dezvoltarea stilului contrapunctic, predomină totuşi factura omofonă, în care tendinţele de emancipare a liniilor vocale şi instrumentale decurg dintr-o logică eminamente armonică, ce-şi subordonează riguros întregul dispozitiv sonor. În unele lucrări se evidenţiază căutări care premerg stilul clasicilor vienezi. Se întrevede o anumită limpezime a discursului, un echilibru judicios al proporţiilor şi structurilor, o vizibilă emancipare a factorului instrumental. Cu toate acestea, compozitorii transilvăneni, mai puţin J. Sartorius-senior, au fost tributari modelelor consacrate. Ei adoptau cu repeziciune tot ceea ce li se părea nou. Adeseori, noul pe care ei îl descopereau devenise pe plan european vechi, demodat. În consecinţă, muzica transilvăneană are o puternică amprentă eteroclită, nereuşind, din cauza condiţiilor nefavorabile, să se autodepăşească, să aducă o contribuţie originală. Eclectismul a dominat spiritele creatoare, făcîndu-le să reproducă în forme oarecum inedite sonorităţi şi procedee de mult acreditate. O oarecare excepţie de la regulă o fac Johann Sartorius-senior şi compozitorii austrieci, care activeză scurte perioade de timp în centrele muzicale transilvănene. Ei aduc un plus de noutate, fiind la curent cu cele mai noi căutări. Primenirea produsă în al treilea pătrar al veacului are darul să impulsioneze mişcarea muzicală, să o scoată din amorţeală. Dacă însă vom compara stilul lucrărilor lui Michael Haydn şi Karl Dittersdorf cu stilul de tinereţe al clasicilor Josef Haydn şi W.A. Mozart, ce se afirmă în aceeaşi perioadă, vom constata diferenţa de calibru, care trebuie pusă pe seama talentului şi măiestriei. Cu toate acestea, putem susţine că datorită celor doi compozitori austrieci, deveniţi un scurt interval transilvăneni, s-a impus stilul preclasic, mai precis, prima fază a stilului clasic. În acest fel, componistica din Transilvania nu a fost un ecou tardiv a ceea ce se întîmpla în metropola muzicii de atunci, Viena.

Legat de aceasta, se cere făcută o constatare cu implicaţii extramuzicale. Diriguitorii Imperiului austro-ungar aveau interesul să întreţină şi să sprijine orice manifestare care putea consolida dominaţia lor în Transilvania. Penetraţia prea puţin transparentă a muzicienilor, a trupelor de operă de la Viena înspre centrele transilvănene aveau ca scop să contribuie la uniformizarea culturală a provinciilor Imperiului. Pentru atingerea acestui ţel, se încurajează stabilirea muzicienilor austrieci în Transilvania. Se creează impresia unei mutaţii importante de muzicieni, care nu cunosc tradiţia locală şi care introduc stilul şi ge-

[1] Arhivele Statului Sibiu, fond JJ — numerele 1200, 1183, 1184, 1186 (al doilea exemplar 1188), 1189, 1190.

nurile curente din Austria. Pe plan muzical, penetrația a avut consecințe pozitive, care se vor reliefa mai pregnant în primele decenii ale secolului al XIX-lea.

Prezența muzicienilor austrieci a făcut posibilă apropierea muzicii transilvănene de valorile artei sonore italiene, îndeosebi opera, deoarece însăși Capitala Imperiului era dominată de către artiștii italieni. În acest fel, pîrghia servită a avut darul să pună muzica României în contact cu cele mai complexe genuri, opera de tip italian și simfonia, realizîndu-se astfel introducerea tuturor genurilor muzicale în vatra noastră proprie. Mai rămîneau de rezolvat încă multe probleme, cea mai urgentă părînd pe atunci omogenizarea formelor de viață muzicală la dimensiunea întregului teritoriu locuit de români.

Formațiile muzicale au exercitat o influență directă asupra genurilor componistice cultivate. Prin resursele lor interpretative, ele ofereau posibilitatea finalizării creației, care se materializa în actul interpretativ. În acest fel, balanța relației compozitor-interpret în secolul al XVIII-lea pare să fi înclinat în favoarea formațiilor și mai ales a cercurilor care le susțineau. Îndeosebi în primele decenii ale veacului se manifestă opțiunea trasată de către autoritatea bisericească tutelară. Creația își menține, în toată această perioadă, un pronunțat caracter religios, exprimat nu atît prin muzică, cît prin textele compozițiilor. Adevărul este că arta sunetelor s-a ridicat, adeseori, deasupra unor interese ecleziastice, țintind mult mai departe, datorită imaginilor general-umane, datorită puterii de exprimare a muzicii, emițînd bogate trăiri și emoții. Din a doua parte a secolului se produce o vizibilă permutare a ponderii genurilor. Emancipîndu-se de sub controlul bisericii, genurile instrumentale și de operă au cunoscut fenomenul laicizării, sesizabil pe plan universal chiar și în muzica vocal-instrumentală, ca în cazul oratoriului *Anotimpurile* de J. Haydn, care determina o reorientare și în acest domeniu.

Creația muzicală din Transilvania va excela în genurile muzicii vocalo-instrumentale, avînd o tematică de rezonanță biblică, ce servea adeseori drept pretext pentru o muzică nobilă, profundă, cu o largă semnificație umanistă. Tabloul genurilor sau formelor cultivate se remarcă printr-o surprinzătoare varietate, cuprinzînd numeroase tipuri, de la coral la patimi.

Coralul apare ca o piesă solemnă, avînd o melodie cantabilă, ușor de intonat, care se cînta de mulțime cu concursul orgii. Coralul putea fi o melodie la unison, dar cel mai frecvent era o piesă omofonă la patru voci. Datorită popularității sale, coralul se introduce în lucrări mai ample vocal-instrumentale, atribuindu-i-se o funcție cimentatoare sub aspect tematic, prin reluarea sa în momente dramaturgice fundamentale. În aceste lucrări coralul putea fi acompaniat de orgă, sau de către orchestră. Coralul capătă și o turnură pur instrumentală, putînd fi interpretat numai la orgă. Se păstrează mai multe manuscrise cu corale instrumentale, cum ar fi : *Carte cu corale din Ticușul săsesc* (1710) [1], *Culegere de piese pentru dans, corale și altele* (1738) [2], *Cartea pentru orgă de la Cincșor* (1788) [3].

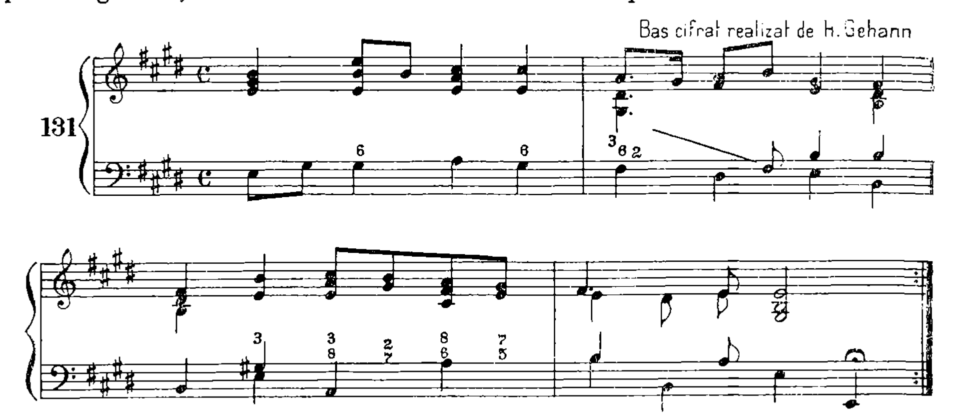
---

[1] Arhivele Statului Sibiu, cota JJ—48.

[2] Arhivele Statului, Sibiu, cota JJ—110.

[3] Ghenea, Cristian. *Muzica de orgă a compozitorilor transilvăneni din secolele XVI—XVIII.* Prezentare pe disc Electrecord, ECE 0342.

Unele corale din asemenea culegeri erau dezvoltate, prezentînd o complexă factură contrapunctică. Altele însă menţin simplitatea ţesăturii vocale. Un asemenea exemplu îl reprezintă acest coral din colecţia de la Cincşor, o adevărată perlă a genului, indicînd o admirabilă monodie acompaniată :



Motetul rămîne în continuare un gen coral îndrăgit. Ceea ce intervine nou în configuraţia sa este acompaniamentul susţinut de un număr restrîns de instrumente, avînd obligator basul *continuo*.

Liedul este cîntecul solo de esenţă lirică avînd acompaniament instrumental. Înrudită cu liedul era aria, cu care adeseori se confundă. Ceea ce aria poate avea în plus ar fi o mai mare amploare şi virtuozitate. Indiscutabil, aria vocal-instrumentală, independentă sau integrată în contextul unei lucrări, are numeroase contingenţe cu genul operei, avînd un pronunţat caracter dramatic. De abicei, aria aprofundează o dispoziţie despre care s-a vorbit anterior sau la care s-a ajuns în decursul unei acţiuni, desfăşurări dramatice. Se deosebesc cîteva tipuri de arii : „de tempore", nupţială — „recordation" şi, în mod deosebit, funebră. Aria s-a bucurat de o deosebită popularitate ca gen. Johann Sartorius-senior apare ca cel mai prodigios creator de arii, scriind pentru fiecare duminică şi sărbătoare cîte una. O colecţie de 56 de arii cu acompaniament instrumental (2 viori, violă, orgă) a fost semnalată la Braşov [1]. La Sibiu se păstrează mai multe volume pentru cembalo, care cuprind arii instrumentale sau pentru soprano şi cembalo de compozitori de epocă [2].

Oprindu-ne asupra celor mai importante genuri, ca frecvenţă, semnalăm : corul a cappella propriu-zis, cu o tematică foarte variată, duete, terţe şi cvartete vocalo-instrumentale, care, de asemenea, au fost prezente în creaţia muzicală din Transilvania [3].

---

[1] Müller, E. *Die Musiksammlung in Bibliothek zu Kronstadt*. Kronstadt, Buchdrockerei Johann Gotl's Sohn, 1930 : *„Sammelband enthaltend 56 Arien"...*

[2] Arhivele Statului Sibiu, fond jj nr. 73—75 şi îndeosebi nr. 76, avînd autori ca : Pfeiffer, Iomelli etc.

[3] Din secolul al XVIII-lea circulă în Transilvania numeroase tipărituri muzicale cu caracter religios. Fiecare ordin religios avea cîntările sale, pe care, în sprijinul unificării, le tipărea şi difuza în toate ţările. Asemenea lucrări, păstrate în bibliotecile din România,

Genurile dezvoltate ale muzicii vocal-instrumentale în creaţia transilvăneană a secolului al XVIII-lea au fost : *cantata, dictum*-ul *(dicta), offertorium*-ul şi *patimile.* Fără nici o îndoială, se poate afirma că volumul cel mai însemnat din punct de vedere cantitativ aparţine acestor genuri. Impresionează numărul mare de lucrări vocal-instrumentale, înscrise pe linia inaugurată anterior de către Gabriel Reilich. Tradiţia sa a fost continuată cu veneraţie, genul concertant dezvoltîndu-se în ample pagini vocal-instrumentale.

Cantata găseşte în cercul compozitorilor din Braşov o deosebită preţuire. Ca gen vocal-instrumental, cantata redă o anumită dispoziţie, evocă un eveniment sau marchează o festivitate. Caracteristic pentru cantată este apelarea la mai multe voci soliste, acompaniate de o formaţie camerală, alcătuită din instrumente de coarde şi suflători de lemn, mai rar corn. Nelipsit era clavecinul sau orga. Tehnica basului cifrat care stă la baza cantatelor determina în mare parte înlocuirea stilului polifonic prin cel omofon. Nu se apela la cor, probabil neavîndu-l la dispoziţie. Preferinţa compozitorilor se îndrepta spre solişti. Ponderea cea mai însemnată în însuşi genul cantatei o are aşa-numita *„Leichenkantate"* (uneori *„Leichenconcerto")*, cantata funebră, compusă special pentru un anume deces. Aşadar, cantata avea un caracter ocazional, şi de obicei prima audiţie era şi ultima.

Unele lucrări vocal-simfonice poartă determinarea genului : motet funebru. Ca structură, întindere, stil, nu se deosebeşte de cantata propriu-zisă.

Autori şi titluri de cantate transilvănene : Anonimus — *Îndrăzneşti profanatorule ? (Du wagst es, du Lesterer ?)*, pentru sopran, alto, tenor, bas, două viori şi orgă ; Petrus Müller — *Este îndeplinită misiunea (Es ist vollbracht alle Arbeit)*, 1763, pentru soprano, alt, tenor, bas, 2 viori, 2 oboi şi orgă ; Petrus Müller — *Slavă Domnului, a venit sfîrşitul (Gottlob, es hat nunmehr ein Ende)*, 1763, pentru sopran, alto, tenor, bas şi basso continuo ; Petrus Müller — *Cantata recordationis* (1789) ; Georg Klees (mort 1767) — *Cantata funebră indicată în diferite ocazii (Leichenkantaten auf allerhand Fällen gerichtet) ; Johann Copony* (? — mort 1764) — *Moartea este învinsă (?) (Der Tod ist verschlungen)*, 1764, pentru sopran, alto, tenor, bas, 2 clarinete, 2 viori şi orgă ; Michael Stollmann (? — m. 1754) — *Bună noapte, tu noapte a lumii (Gute Nacht, du Nacht der Erden)*, 1754, pentru sopran, alto, tenor, bas şi continuo ; Michael Stollmann — *Eu ştiu că Mîntuitorul meu trăieşte (Ich weiss dass mein Erlöser lebt...)*, motet funebru pentru soprano, alt, tenor, bas, 2 fagoturi, 2 corni şi orgă ; Martin Fay (1725—1786) — Noapte bună... *(Gute Nacht...)* şi (?) Kirnberger — *Cantată funebră (1780)* [1]. Am trecut în revistă aceste lucrări care au o valoare documentară. Numele autorilor amintiţi nu apar cu alte lucrări, ceea ce pune sub

---

sînt adevărate colecţii, tipărite la Veneţia, Viena, Tîrnovo, ca, de exemplu, *Missae defunctorum* (1711), *Psalterium romanum* (1712), *Antifonarum romanum* (1714), *Horae diurnoe breviarii-romani* (1727), *Missale romanum* (1728), *Graduale romanum* (1750). Aceste volume conţin melodii sacre vocale. Tipărirea lor a făcut inutilă munca locală de întocmire a unor culegeri, manuscrise, întîlnită în secolele anterioare. Şi totuşi, se mai găsesc manuscrise locale. Astfel, poate fi menţionată colecţia maghiară *Zsoltärok* datînd din anii 1744—1745, copiată de Desfalvi Ianos după originalul lui Szenci Molnàr Albert.

[1] Marea majoritate a acestor lucrări menţionate de E. Müller în *Catalogul lucrărilor muzicale din Braşov* sînt azi pierdute.

semnul întrebării temeinicia considerării lor ca compozitori. Erau mai curînd instrumentişti ce au compus asemenea lucrări determinaţi de evenimente.

Dicta se numeşte acea lucrare vocal-instrumentală asemănătoare ca structură cu cantata, textul fiind o „culegere de maxime". Mai rar, unele lucrări vocal-instrumentale au fost intitulate *dictum*, ceea ce pare să indice decuparea unor fragmente dintr-o scriere sacră şi transpusă pe portativ. Este evident că dicta sau dictum reprezintă o variantă a cantatei. Se cunosc două categorii, după ziua în care se interpretează : dicta *„de tempore"*, care se cînta sîmbăta şi duminica, şi dicta *„de Sanctis"*, destinată executării în sărbători [1].

Au compus dicte Johann Sartorius-senior, Johann Sartorius-junior, Martin Fay şi Johann Knall. Epoca de afirmare a dictei trebuie considerată în primele decenii ale secolului al XVIII-lea, dar înflorirea sau apogeul, în prima parte a secolului al XIX-lea. Referindu-ne la *Dictum în do major* de Johann Sartorius-junior, vom constata aceeaşi formaţie ca în cantate : solişti, soprano, alto, tenor şi bas, acompaniate de 2 viori şi orgă. Acestui ansamblu i se mai pot adăuga două clarinete, ca în dictum *Mormînt şi stînci, deschideţi-vă (Grab und Felsen, offnet euch...)* de acelaşi compozitor. Şi sub aspect stilistic, dicta nu aduce elemente deosebite comparativ cu cantata. Ca şi cantata, dicta are între patru şi şapte părţi. *Dictum* de Johann Sartorius-senior [2] are şapte părţi : *Quasi madogeniti, Misericordias, Jubilate, Cantate* (duet), *Rogate, Exaudi* şi *Jubilate.* Cînd numărul părţilor este redus, nepermiţînd tuturor soliştilor să aibă cîte o arie, atunci se recurge la aşa-numita „arie di tutti", adică la ansamblul soliştilor. Adeseori, în cadrul dictei se introduce coralul, apelîndu-se la pagini celebre, ca bunăoară de J.S. Bach.

Dramaturgia dictei era concepută, ca şi suita instrumentală sau cantata, după principiul contrastelor. Compoziţia *Pro festa paschalis* de Johann Sartorius-senior are următoarele mişcări : Moderato, Andante, Vivace, Grave, Presto, Vivace şi Allegro. Johann Sartorius-senior excelează în a compune muzică pentru serviciul divin, avînd o mulţime de lucrări destinate fiecărei dumineci şi sărbători.

Patimile se deosebesc de lucrările vocal-instrumentale amintite prin dimensiunea planurilor, desprinse din redarea muzicală a unei ample acţiuni dramatice. Aici soliştii nu se vor rezuma la executarea unei arii sau a unui cvartet, ci vor interpreta personaje ale căror bucurii şi suferinţe se exprimă într-o desfăşurare dialectică condiţionată de anumite evenimente şi împrejurări obiective. S-au păstrat următoarele partituri de patimi : Anonimus, de la Sighişoara — *Passio Domini...* (1718) [3] ; Georgium Graffius din Drăuşeni — *Passions* (1753—1764) [4] ; Johann Binder din Vajla (Voila) — *Passion* (1777) [5]. Se cunosc, de asemenea, nişte patimi create de Johann Sartorius-senior în 1747, precum şi faptul că la Mediaş elevii gimnaziului au interpretat patimi în anul şcolar 1756—1757 [6]. Avînd aceste date, se poate susţine existenţa unei tradiţii a cultivării genului în muzica

---

1 Ghenea, Cristian. *Creaţii muzicale în veacurile trecute*, op. cit., p. 65.

2 Arhivele Statului din Sibiu, fondul J.J. nr. 470.

3 Muzeul de istorie din Sighişoara, nr. 1272.

4 Arhivele Statului Sibiu, fondul jj nr. 39.

5 Ibidem, fondul jj nr. 40—42.

6 Brandsch, G. *Kirchliche Pasionmusik in Siebenbürgen*, op. cit., p. 333 ; Erich Müller, în *Musiksammlung der Bibliotek zu Kronstadt,* semnalează două lucrări în cinstea Patimilor la Braşov datînd din 1735 şi respectiv 1775.

transilvăneană, într-o epocă în care, datorită geniului creator al lui J. S. Bach, patimile înscriu monumentale creații în muzica universală. De remarcat că patimile transilvănene nu sînt copii sau pagini șterse, ci creații autentice, de o reală forță expresivă. Caracteristica patimilor este că folosesc ansamblul vocal-solistic, corul și orga. La instrumentele orchestrei nu se apelează. Stilul patimilor reliefează paginile recitative și ariile sau corurile care uneori capătă o impresionantă tratare contrapunctică. Fiecare personaj apare însoțit de anumite formule tematice și procedee vocale, care-i conferă individualitatea menținută pe parcursul întregului discurs muzical. Orgii i se rezervă momente de sine stătătoare, interludii, lamento-uri, simfonii etc., în care se efectuează introducerea într-o anumită ambianță sau se aprofundează o stare emoțională.

Missa figurează, de asemenea, în creația compozitorilor care activează în Transilvania, deși într-o proporție redusă. Michael Haydn compune mai multe lucrări în acest gen, între care, în 1757, *Missa canonică.*

Fără să fie un gen preferat, *oratoriul* apare în creația lui Dittersdorf. În perioada șederii sale la Oradea, compune pe textul marelui libretist Metastasio oratoriul *Isacco figura del Redentore.*

Muzica instrumentală s-a dezvoltat mai anevoios decît cea vocal-instrumentală. Compozitorii autohtoni nu au manifestat un vădit interes pentru formele instrumentale, fenomen explicabil datorită inexistenței unei vieți concertante instrumentale. Abia din a doua parte a secolului se creează cadrul favorabil genului în cadrul capelelor.

Din domeniul muzicii de cameră se cultivă formele miniaturale : *aria, partita, rigaudonul, burlesca, musetta, preludiul, sonatina* și *sonata.* Partiturile indică și instrumentele preferate : cembalo, traverso, vioara, pianul [1]. Piesele camerale nu lasă să se identifice autorul, ceea ce denotă că erau mai degrabă culegeri cu scop didactic.

Sonata, trioul, cvartetul vor fi reprezentate în creația compozitorilor stabiliți temporar prin funcțiile atribuite în cadrul capelelor : Michael Haydn, Karl Dittersdorf și W. Pichel. Aceștia au fost promotorii formelor muzicii de cameră și orchestrale. Autorii vienezi menționați au meritul introducerii formelor muzicii clasice în mediul muzical din Transilvania, ceea ce va contribui la accelerarea ritmului de sincronizare a creației din Țările Românești cu creația europeană. Mai concret, eforturile lui M. Haydn, Dittersdorf și Pichel au semnalat genurile care vor fi reluate în primele decenii ale secolului al XIX-lea. Spunem acestea deoarece, datorită existenței vremelnice a capelei din Oradea și mai ales a cercului foarte îngust de auditori, ecoul propagării muzicii lor a avut slabe reverberații. Totuși, ele nu pot fi nesocotite.

Concertul instrumental îl introduce Dittersdorf, prin *Concert mare pentru 11 instrumente* (1766). Lui i se datorează concertele pentru vioară și orchestră în : *re major* (două), *do major* și *sol major* (1766). Mai compune și concerte pentru orchestră. Și W. Pichel a scris diferite tipuri de concerte. Pot fi, de asemenea, menționate divertismentele pentru orchestră, piese alcătuite din mai multe secțiuni apropiate ca profil suitei, serenadei, partitei.

---

[1] Arhivele Statului Sibiu, *Partituri pentru traverso* (fond jj nr. 73—75) și *Culegere de piese pentru dans,* 1738 (fond jj nr. 110).

Simfonia se afirmă tot în creaţia compozitorilor austrieci care au activat la Oradea. Dacă genul operei apare la noi cu o întîrziere de aproape două secole faţă de primele manifestări din oraşele Italiei, simfonia ajunge după cîteva decenii. De altfel, în perioada definitivării genului în creaţia lui Josef Haydn şi Mozart, la Oradea, Michael Haydn, Dittersdorf şi Pichel compun simfonii concepute după normele allegro-ului de sonată şi contrastului între momente. În acest fel, strădaniile lor se înscriu în eforturile generale depuse pentru desăvîrşirea simfoniei. Pe baza informaţiilor şi documentelor păstrate, se poate reconstitui calea pe care a pătruns simfonia ca gen în ţara noastră. Se afirmă la Oradea, după care o găsim la Sibiu. Dacă ne-am referi la tipul simfoniei după manuscrisele lui Pichel de la Sibiu, am putea deduce evoluţia gîndirii simfonice şi maturizarea formei [1]. Ciclul este conceput în trei şi patru mişcări, respectînd normele contrastului dintre părţi. Menuetul este prezent în două lucrări, în timp ce scherzo-ul nu apare, ceea ce indică perioada cristalizării genului. Ca regulă, în toate lucrările, prima parte aduce forma de sonată cu două teme distincte, avînd contrastul tonică-dominantă. Pretutindeni allegro-ul de sonată apare fără dezvoltare, ceea ce, de asemenea, oglindeşte stadiul timpuriu al cristalizării formei. Configuraţia temelor defineşte principii de organizare specifice zorilor clasicismului vienez, aşa cum se va putea constata în paginile ulterioare. Componenţa orchestrei este de cele mai multe ori camerală : instrumentele clasice de coarde, cărora li se adaugă unul sau două oboaie şi corni.

Primele opere au fost compuse în ţara noastră de către aceiaşi autori. Dittersdorf şi Pichel. Stadiul dezvoltării operei pe plan universal şi îndeosebi condiţiile modeste interpretative pe care le aveau la dispoziţie la Oradea i-au constrîns la un anumit tip de operă. Judecînd după *Dragostea în muzică (Amore in musica)* de Dittersdorf, precum şi *Olympia, Pythya* sau *Ludi Apollinis* de Pichel, se deduce că operele respective aveau o structură nepretenţioasă, adresîndu-se unui ansamblu liric restrîns. Ca dramaturgie, opera se desfăşoară conform principiului alternării scenelor cîntate cu scene vorbite. La baza numerelor muzicale se situează aria, avînd adeseori o secţiune introductivă de recitativ *secco* sau *acompaniat*. Subiectele abordate sînt naive, înfăţişînd, conform tradiţiei genului, peripeţii simple axate în jurul unei intrigi amoroase, avînd puternice rezonanţe moralizatoare, cerute de către cercurile clericale.
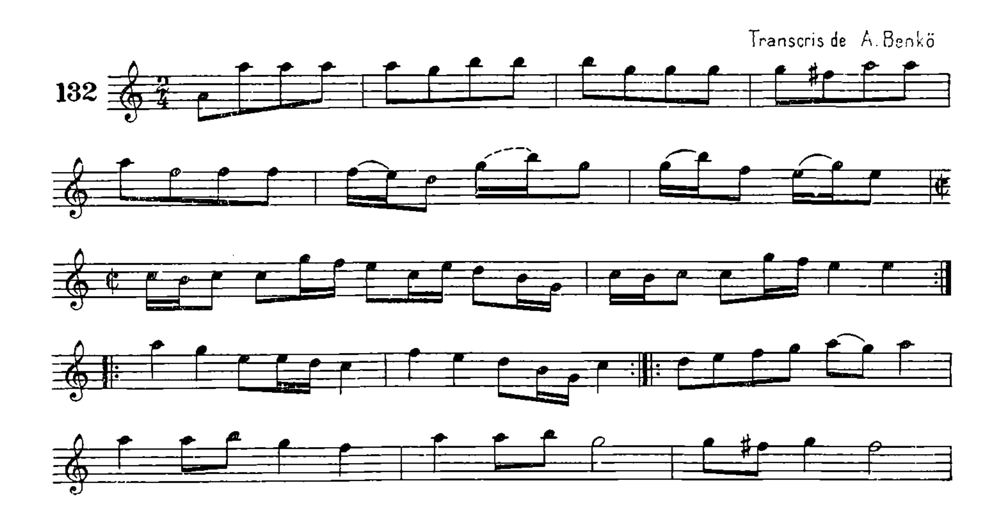
În pofida imperfecţiunilor inerente atît simfoniilor cît şi operelor, trebuie reţinut ca pozitiv faptul transpunerii acestor genuri în mediul ţării noastre. Totodată, aceste lucrări au fost interpretate, ceea ce nu este lipsit de semnificaţie.

Deşi aparent roadele acestor transplantări nu se sesizează imediat, totuşi ele au avut un efect ce nu poate fi trecut cu vederea : au pus piatra inaugurală, prin transplant, a celor mai complexe forme muzicale, determinînd o mişcare al cărei efect va fi ridicarea pe o treaptă superioară a nivelului gîndirii componistice. Se naşte o întrebare pe cît de firească, pe atît de dificilă. Se ştie că în creaţia simfonică şi de operă a unor compozitori din a doua parte a secolului al XVIII-

[1] De menţionat că simfoniile lui Pichel de la Arhivele Statului din Sibiu, aflate în manuscris, sînt, după toate probabilităţile, copii datînd din 1800, 1802 şi 1806. Ca stil însă, trebuie plasate cu mult anterior anilor pe care îi indică.

lea au fost introduse rezonanţe folclorice, al căror pitoresc şi forţă expresivă au atras atenţia asupra resurselor inestimabile ale melosului popular. Întrebarea la care ne refeream este deci : muzica românească de factură populară nu a atras atenţia compozitorilor străini ? Dificultatea răspunsului, care, teoretic, nu poate fi decît afirmativ, constă în indicarea exactă a autorilor şi lucrărilor în care au fost folosite asemenea motive. Pînă în prezent, cercetarea muzicologică nu a abordat frontal creaţia unor autori ca Dittersdorf, Pichel, pentru a urmări eventualele contingenţe cu melodia populară românească [1].
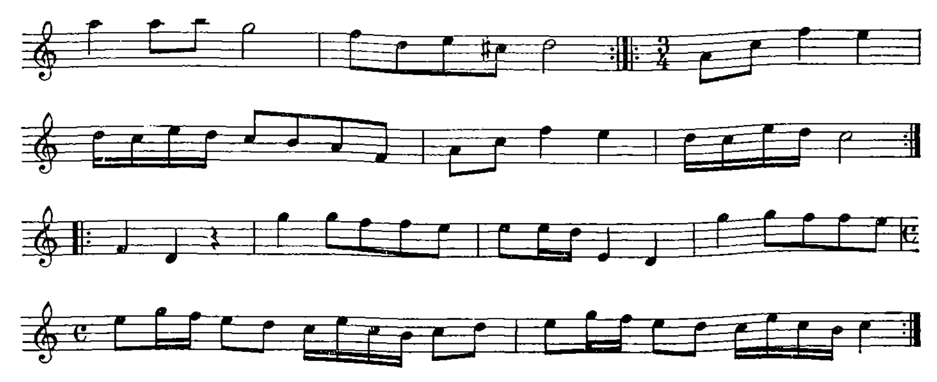
Un singur manuscris se cunoaşte în care au pătruns melodii româneşti : *Hungarici saltus a Dyonysio,* datînd din 1730, al cărui autor a rămas anonim [2]. Volumul pare să fie la origine o culegere de melodii instrumentale, cuprinzînd dansuri de epocă maghiare, slovace, poloneze, ruseşti. Indicaţia : *Aria Violino I, Violine 2* [3] sugerează că piesele erau interpretate de către un ansamblu instrumental. De altfel, însăşi factura melodiilor grăieşte de la sine în acelaşi consens. Manuscrisul conţine trei melodii româneşti (olah), care prezintă unele asemănări cu exemplele notate de Căianu, atît în privinţa înrudirii motivice şi cadenţiale, cît şi ca structură. Prima prezintă o alăturare de mai multe elemente melodice şi ritmice, fapt subliniat şi de metrii alternativi. Sînt nu mai puţin de şase formule melodice (ultimul, al şaptelea, fiind o variantă a celui de al doilea) :



[1] Nici noi nu putem răspunde la această problemă, care comportă investigaţii în biblioteci austriece, cehoslovace, ungare, germane, italiene, franceze, engleze, sovietice, jugoslave.
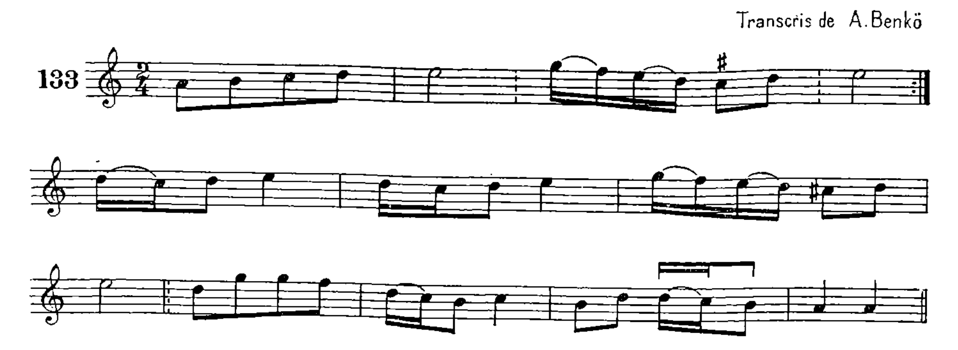
[2] Benkö, Andrei. *Melodii româneşti într-o colecţie muzicală din secolul al XVIII-lea.* În : *Muzica,* nr. 1, 1963, p. 24—25 ; Cosma, Viorel. *Documente şi lucrări muzicale din pragul veacului al XVIII-lea.* În : *Muzica,* nr. 5—6, 1964, p. 68—69. Manuscrisul a aparţinut familiei Zay din Uhrovec (Slovacia), şi se păstrează în biblioteca de la castelul din Oponice.

[3] Cosma, V., ibidem, p. 69.



Se evidenţiază caracterul dansant, expresia arhaică şi autenticitatea românească.

A doua melodie este de joc, datorită desfăşurării simetrice :



Acelaşi caracter dansant se întrevede şi din profilul celei de a treia melodii, care pare incompletă. Lipsindu-i armura în manuscris, se poate interpreta în două feluri : fie majoră în mixolidic, fie minoră în frigic [1].

Cu titlu informativ, trebuie luat în considerare faptul că în anul 1715, la Paris, coregraful Academiei Regale de Muzică, Balon, a creat dansul (sau baletul ?) *La Transylvanie.* Despre conţinutul şi mai ales muzica sa nu cunoaştem nimic [2].

Pare surprinzător ca în veacul introducerii pe o scară destul de largă a muzicii europene pe teritoriul României să se găsească mai puţine melodii populare în manuscrise cu muzică instrumentală decît în secolul al XVII-lea. Această constatare poate servi ca imbold viitoarelor cercetări.

Se desprinde o trăsătură certă ce aparţine domeniului stilistic : melodiile româneşti cele mai răspîndite, inclusiv în mediul curţilor străine, aparţin repertoriului de dans. Acestea prezintă aceleaşi trăsături ca şi melodiile genurilor vocale, ceea ce conduce la identificarea unor atribute comune întregului fond muzical popular românesc.

---

1 Benkö, A. Op. cit., p. 24.

2 Harasti, Emil. *La musique hongroise,* op. cit., p. 75.

COMPOZITORII

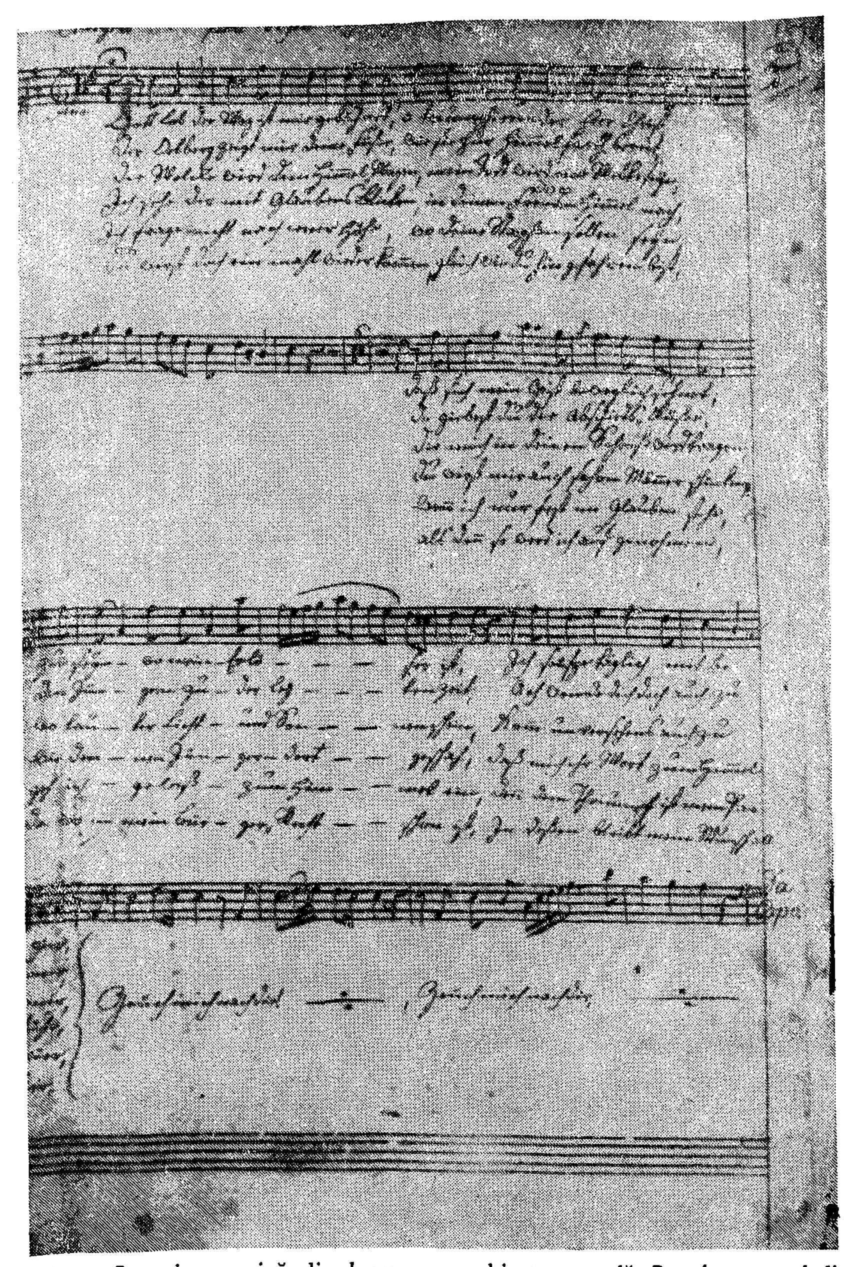
J. SARTORIUS-SENIOR

Din punct de vedere al apartenenţei la cultura muzicală a României, se conturează două categorii de compozitori : cei care s-au născut şi au trăit în ţara noastră şi cei care s-au născut în alte părţi, au trăit şi activat în alte părţi, cu excepţia unei perioade cînd s-au aflat la noi. Deci, compozitori autohtoni şi compozitori străini care s-au întîlnit în cultura muzicală din Transilvania, pe care au reprezentat-o un anumit timp.

Compozitorii autohtoni au fost legaţi prin creaţia lor de arta sonoră a catedralelor, în timp ce compozitorii străini deveniţi transilvăneni nu au fost constrînşi să compună muzică religioasă. Creatorii transilvăneni de baştină au avut un orizont stilistic oarecum limitat, în timp ce creatorii străini au manifestat o viziune sintetică mai pronunţată, abordînd genuri şi forme apropiate spiritului contemporan de atunci. Indiferent dacă fuziunea cu mediul transilvănean a fost totală sau parţială, apare neîndoielnic faptul că toţi compozitorii secolului al XVIII-lea au vizat o creaţie cît mai bogată, adresată iubitorilor muzicii, o creaţie cu largi rezonanţe umaniste, în pofida textului evanghelic la care au fost nevoiţi unii să recurgă. Muzica a depăşit cadrul strîmt tematic, atingînd cele mai adînci resorturi ale sensibilităţii umane.

Johann Sartorius-senior apare de departe cel mai proeminent compozitor transilvănean din secolul al XVIII-lea. Sartorius (Schneider, Sartoris) a văzut lumina zilei în comuna Hosman de lîngă Sibiu, în 1680. Nu se ştie unde a studiat, dar se poate deduce că a beneficiat de o îndrumare serioasă, care i-a permis ca la vîrsta de douăzeci şi şase de ani să devină cantor şi organist la Sibiu. Se dedică apoi carierei de preot, fiinţînd la Sibiu doi ani, după care se stabileşte, din 1712, în localitatea natală, unde rămîne pînă la sfîrşitul vieţii, martie 1756. Dragostea pentru muzică se menţine nealterată de noua sa vocaţie, ceea ce explică de ce continuă să se manifeste în postura de compozitor şi organist.

Sartorius a creat exclusiv în domeniul muzicii vocal-instrumentale, impresionînd prin numărul mare de titluri. Fecundidatea sa nu a fost, cum se întîmplă adeseori, invers proporţională cu calitatea. Sartorius a fost un real talent, dublat de o solidă măiestrie profesională. Din acest punct de vedere, el nu a rămas un provincial, desprins de evoluţia stilului muzical. Receptiv în permanenţă faţă de culorile noi adăugate paletei componistice, Sartorius a dat la iveală lucrări cu o melodicitate de autentică inspiraţie şi suflu, întotdeauna bine condusă şi pusă în relief de scriitura vocală şi instrumentală. Deşi pare mai apropiat ca natură de stilul sever contrapunctic. Sartorius a fost atras şi de stilul omofon ce se afirma impetuos, dovadă fiind numeroase pagini în care generozitatea sonoră se axează pe un echilibrat şi complex simţ armonic. Sartorius, deşi nu a scris în genul operei, a apelat totuşi la cuceririle sale, în special la forma ariei, pe care o stăpîneşte cu dezinvoltură. Paginile corale ocupă în creaţiile sale un loc important, şi li se atribuie un caracter monumental, amintind muzica lui Haendel. Dacă încercăm să stabilim linia pe care se înscrie Sartorius, în mod evident se reclamă alăturarea
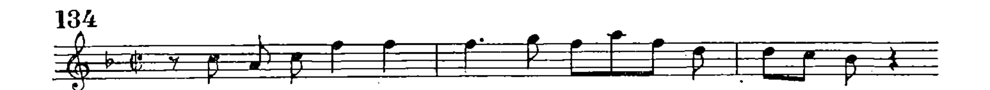


Johann Sartorius, pagină din lucrarea vocal-instrumentală *Pro festo paschalis* (Arhivele Statului — Sibiu)

sa lui Gabriel Reilich. Aceeaşi atracţie faţă de genurile vocal-instrumentale, acelaşi stil în primele lucrări de rezonanţă barocă, aceeaşi limpezime şi rigoare în desfăşurarea discursului.

Catalogul compoziţiilor lui Sartorius cuprinde numeroase titluri[1] : *61 Arii pentru voce şi orgă* (1705), *66 Arii pentru voce, două viori şi orgă* (1750—1756), *Servicii muzicale divine,* compuse începînd din anul 1706 şi pînă la sfîrşitul vieţii. La Arhivele Statului din Sibiu, se află peste douăzeci de volume cu asemenea compoziţii pentru voci şi instrumente. Creaţia sa cuprinde, de asemenea, dicte, cantate şi patimi datate din 1747. În total, creaţia lui Johann Sartorius-senior însumează circa cinci sute de titluri, ceea ce, să recunoaştem, este impresionant.

Ariile lui Sartorius se înscriu în stilul vocal preclasic cu o desfăşurare activă, incisivă, cu fraze scurte, avînd un desen mai curînd instrumental decît vocal. De altfel, între vocea solo şi instrumentele acompaniatoare, două viori şi orgă, se realizează permanente dialoguri, ceea ce înseamnă că raportul dintre compartimente nu este nicidecum clădit după principiul linie melodică şi acompaniament.

Se mai remarcă în conducerea vocii soliste, şi nu numai, o anumită spontaneitate, care degajă, printr-o turnură ritmică activă, o anumită voioşie şi energie dinamizatoare. Iată începutul ariei nr. 9, *In Novum Anum,* din caietul de *61 Arii :*



Între ariile disparate şi ariile sau numerele muzicale încadrate într-o lucrare de proporţii, ca *Servicii muzicale divine,* dicte sau cantate, nu se distinge o diferenţiere calitativă. Se conturează acelaşi stil robust, luminos. Dicta *Astfel a creat Dumnezeu lumea (Also hat Gott die Welt geliebt)* este edificatoare pentru structura variată şi complexă a unei lucrări vocal-instrumentale de Sartorius. Concepută pentru voci soliste, cor, două viori şi orgă, lucrarea prezintă şase numere muzicale, cărora li se adaugă *ad libitum* un coral de J. S. Bach, ce se execută de trei ori, la început, la mijloc şi în încheiere. Coralul răsună întîi a cappella, a doua oară acompaniat de către orgă, ultima oară intonat de către toţi interpreţii, terminînd într-un caracter solemn şi înălţător. Ariile sînt astfel distribuite : tenor, duet alto-tenor, bas, sopran şi duet soprano-alto. Corul propriu-zis apare înaintea coralului, aducînd o fugă la patru voci, *Osiana,* avînd o secţiune medie, în care se reia aria sopranei ; urmează repriza sau repetarea fugii. Pentru a exemplifica expresia muzicii lui Sartorius încadrabilă în sfera muzicii epocii lui Bach şi Haendel, vom recurge la alte exemple.

Aria tenorului, în care frazele scurte, arcuite într-o succesiune ascendentă, se realizează prin dezvoltarea motivului iniţial :
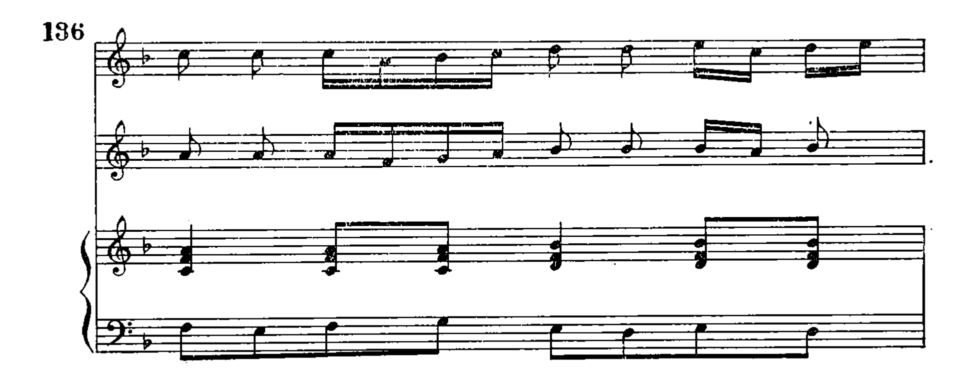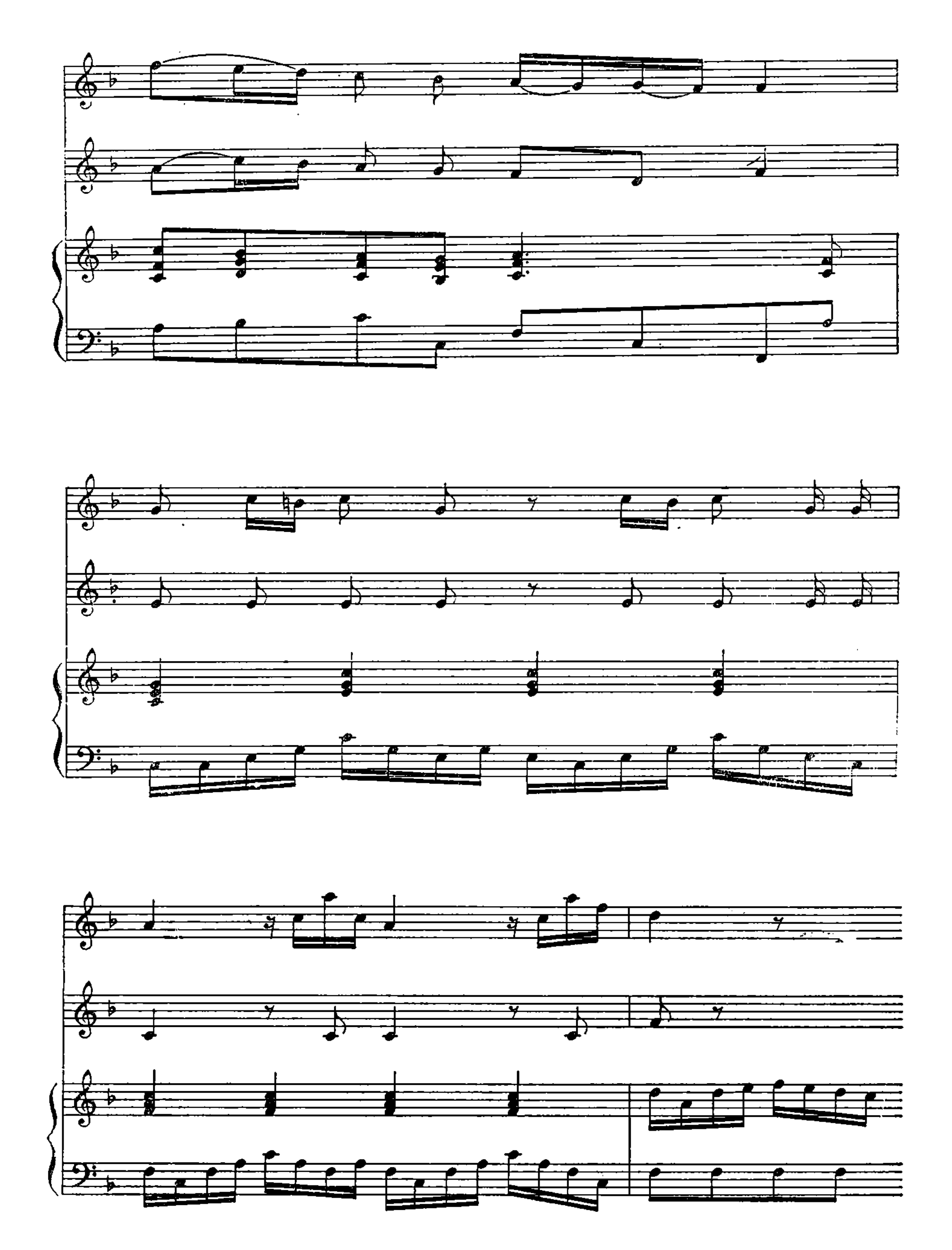
---

[1] Cosma, V. *Muzicieni români,* op. cit., p. 391 ; Brandsch, G. *Die Musikaliensammlung der Baron Brukenthalischen Bibliotek in Hermannstadt.* În : *Mitteilungen aus dem Baron Brukenthalisch Museum.* Sibiu, nr. 8, 1941.

135
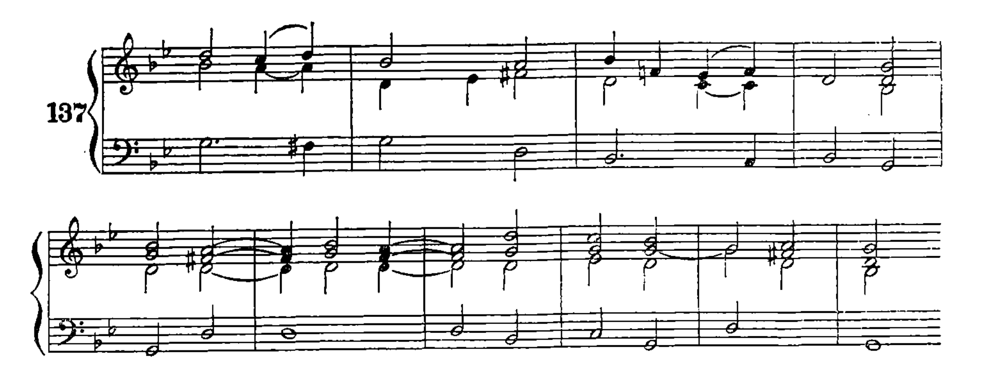
Duetul soprano-alto, desfăşurat după regula conducerii paralele a vocilor, în terţe, se evidenţiază prin virtuozitate, impetuozitate şi strălucire :

136
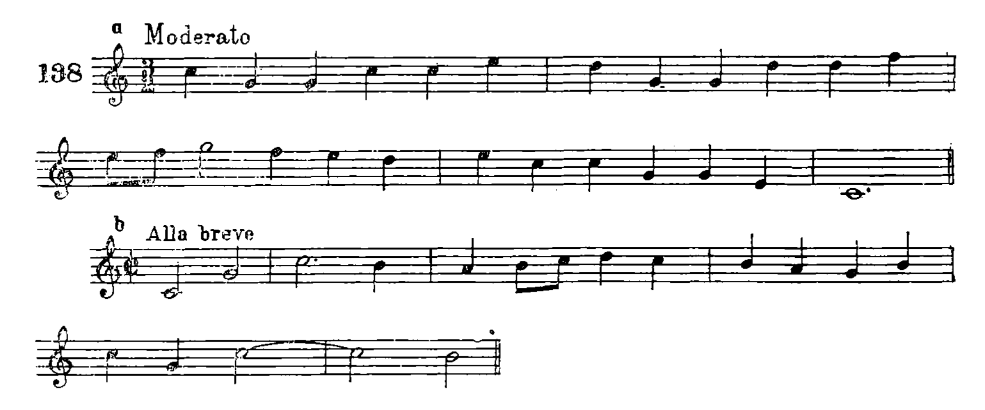




Sartorius nu este un compozitor superficial. El reflectă cu gravitate trăirile umane printr-o muzică densă, adecvată. Lamento-ul instrumental din *Patimile* sale pare edificator :



Meşteşugul lui Sartorius era ireproşabil. Ce altceva s-ar putea spune în acest sens, judecînd după felul desăvîrşit în care-şi elabora ideile melodice ? Iată două exemple, ambele din partida viorii. Primul din coralul *Pro festa paschalis,* iar al doilea dintr-o dicta. Se evidenţiază cadrul tonal păstrat cu siguranţă :



Desigur, i s-ar putea reproşa un anumit caracter raţional, dar oare nu era astfel concepută întreaga muzică a primelor decenii ale secolului al XVIII-lea ? În numeroasele pagini liturgice compuse de Sartorius se introduc forme specifice muzicii instrumentale : preludii, interludii, toccate, sonate, ceea ce poate servi drept argument pentru tendinţa urmărită de compozitor pentru generalizarea expresiei muzicale.

Valoarea creaţiilor lui Sartorius constă în muzicalitatea, prospeţimea şi măiestria lor. Aceste atribute nu sînt acordate, cum se întîmplă de multe ori, cu condescendenţă. Sînt valenţe autentice ale unui mare compozitor, care merită pe deplin a fi programat în concerte, şi astfel readus în circulaţia valorilor artei muzicale.

Johann Sartorius-junior a păşit atît de fidel pe urmele tatălui, încît pare eclipsat de personalitatea acestuia — cu atît mai mult cu cît a abordat aceleaşi genuri vocal-instrumentale. S-a născut la 12 martie 1712 la Sibiu. Sartorius-junior a primit o aleasă instrucţie muzicală, atît în oraşul natal, cît şi la Jelna Hungarica

în orașul Gyula. Funcționează ca organist la Sibiu, între anii 1733 și 1746, apoi la Thalheim, și din 1762 la Sighișoara, unde va și muri, în luna august 1787. Viața sa, desfășurată într-un perimetru restrîns, i-a permis muzicianului Sartorius-junior să se consacre cu pasiune artei sonore, pe care a ilustrat-o în calitate de cîntăreț, organist și compozitor. În această postură, nu-l egalează pe precursorul său direct, nici ca stil, nici ca inventivitate, și nici ca număr de lucrări. Lista compozițiilor sale este relativ modestă, cuprinzînd cîteva dicte, o cantată și servicii muzicale divine [1]. Atît prin tematica abordată, cît și prin realizarea muzicală, lucrările lui Sartorius-junior se pliază întrutotul pe tiparul stabilit de tatăl său. Se poate vorbi despre pregnanța imaginii, echilibrul proporțiilor, perfecta conducere a vocilor. Îi lipsește însă prospețimea inspirației, pregnanța stilului personal. Poate sîntem prea severi cu Johann Sartorius-junior. Un fapt rămîne însă cert : partiturile sale merită să fie scoase din rafturile arhivelor și redate interpreților, publicului.

Johann Knall a deținut postul de cantor la Sibiu (1762—1785) și apoi la Sebeș. Vocația sa a fost compoziția. Din punct de vedere cantitativ, pare să-l întreacă pe Sartorius-senior, dar ca fantezie îi este inferior. Ceea ce apare caracteristic pentru compozitorii germani preclasici din Transilvania este spiritul disciplinar extrem de pronunțat, concretizat printr-un respect absolut față de predecesor. Aceasta aducea cu sine preluarea de facto a tematicii, genurilor și limbajului instaurat, pe linia căruia se înscrie. Se explică în acest mod de ce școala lui Reilich și Sartorius a fost continuată atît de fidel, încît discipolii nu și-au permis să intervină inovator pentru a-i lărgi orizonturile. Decurge din această atitudine un anume conservatorism, ce echivalează cu eclectismul. J. Knall, în prodigioasa sa creație [2], a scris nenumărate arii (îndeosebi funebre), duete și terțete vocale cu acompaniament instrumental, motete, corale (inclusiv instrumentale), cantate, dicte, servicii muzicale divine, reprezentație muzicală duminicală. Merită menționată popularitatea deosebită de care s-a bucurat creația lui Knall în Transilvania la întretăierea secolelor XVIII și XIX.

Michael Johann Haydn, fratele celebrului compozitor clasic Josef Haydn, a trăit între 1737, 14 septembrie, și 1806, 10 august. El însuși compozitor austriac celebru, a petrecut în tinerețe mai mulți ani la Timișoara și Oradea, dînd un nou impuls artei interpretative, pe care a slujit-o ca violonist și organist, și creației muzicale din Transilvania. Cariera muzicală o începe în calitate de corist la Catedrala din Viena. Treptat urcă treptele măiestriei și slujbelor muzicale, ajungînd un apreciat director de capelă la Oradea, iar apoi la Salzburg. Compoziția o studiază ca autodidact, manifestînd o deosebită atracție pentru genurile vocal-instrumentale, camerale și simfonice. Arta sa multilaterală a întrunit elogiile sincere ale marilor muzicieni : fratele său Josef, Leopold și Wolfgang Amadeus Mozart și Franz Schubert.

---

[1] Cosma, V. *Muzicieni români,* op. cit., p. 391 ; Brandsch, G. *Fișe de compozitori germani din Transilvania.* Arhivele Statului Sibiu, fondul jj nr. 122.

[2] Compozițiile sale se află în păstrarea Arhivelor Statului Sibiu, fondul JJ — nr. 307—396 (cu unele intercalări de alte nume).

Perioada stabilirii lui Michael Haydn în oraşele Timişoara şi Oradea se sustrage preciziei istorice. Nu se cunosc exact împrejurările în care a ajuns, la vîrsta de 17 ani, în Banat. Probabil o comandă din partea Domului ? Cert este că în 1754 compune o *Messă* cu indicaţia Timişoara. Din 1757 pînă în 1762 conduce capela de la Oradea şi compune coruri, misse *(Missa canonica)*, preludii pentru orgă, serenade pentru orchestră, suite, concerte şi simfonii [1].

Iată simfoniile şi concertele compuse la Oradea :

Simfonia în mi bemol major, 20 noiembrie 1760 — *Andante, Allegro con spirito, Menuetto, Prestissimo ;*

Simfonia în do major, 16 februarie 1761 — *Allegro, Andante, Menuetto, Allegro ;*

Concertul pentru vioară şi orchestră, în si bemol major, 20 decembrie 1760;

Concertul pentru orgă (clavicembal) şi orchestră, 19 decembrie (f. a.) — *Allegro moderato, Adagio, Prestissimo* [2].

Carl Ditters von Dittersdorf, prin activitatea sa, extrem de bogată în perioada angajării sale în calitate de director şi concertmaistru al capelei de la Oradea, şi-a legat numele de istoria muzicii din Transilvania. Cei şaizeci de ani ai vieţii (1739, 2 XI — 1799, 24 X) prezintă o carieră bogată, legată de oraşe şi personalităţi muzicale de primă mărime europeană. Anii petrecuţi în Transilvania au fost extrem de prodigioşi pentru creaţie. La Oradea a compus lucrări variate ca gen, de la cantate la operă, de la piese instrumentale la simfonice [3]. În domeniul operei : *Dragostea în muzică (Amore in musica), O piesă cu mici melodii (Ein Stück mit kleinen Liedern)* — 1767, *Doamna Sybilla nu bea vin (Frau Sybille trinkt keinen Wein)* — 1767, *Din împărăţia morţilor (Das Reich der Toten)*, pe librete personale.

Încă în 1765 se consacră şi genului coregrafic, răspunzînd probabil unor solicitări externe : *Musique pour un petit ballet en forme d'une contredanse in Re major* şi *Etliche Pas de deux für die Turchi und den Paganino* (1765).

În genurile camerale, dă la iveală menuete, duete, 7 triouri. Pentru orchestră, *Divertisment în fa major* (1769), concerte pentru orchestră de coarde în *re major, sol major* (1766), *sol major şi si bemol major* (1767), patru concerte pentru viori şi orchestră în *re major* (două), *do major* şi *sol major* (1766). Tot în 1766 scrie *Concert mare pentru 11 instrumente.*

Genul cel mai reprezentat în perioada orădeană pare să fie simfonia. Întîlnim mai multe lucrări grupate în cadrul unui număr de opus. Primul grup cuprinde 6 simfonii op. I, în *do, fa, mi bemol* (1766), *re, mi* (1768) şi *do major.* Op. IV, de asemenea, reuneşte şase simfonii, în *si bemol, sol, re, do* (1767), *mi* şi *do major. Op. V,* trei simfonii, în *la, mi* şi *fa major.*
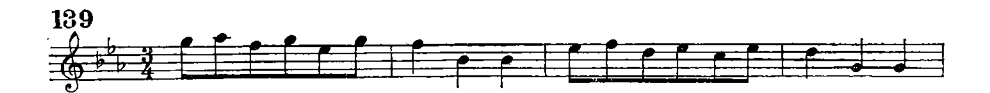
---

[1] Lakatos, Ştefan, în *Zene történeti irások.* Bucureşti, Kriterion, 1971, cap. *România és a Zeneművészet Nagy Mesterei,* p. 73, arată compoziţiile lui Michael Haydn care se păstrează în România : *Missa în do major, Cîntec, Litania în do major, Missa în si bemol major.*

[2] Conform : *Denkmäler, der Tonkunst in Österreich, Johann Michael Haydn,* vol. XIV, Zweiter Teil. Wien, 1907.

[3] M. G. G., p. 593—594.

Dittersdorf a recurs în simfoniile sale la principii programatice. În 1767 se afirmă prin *Simfonia nel gusto di cinque nazioni.* După un interval de şaisprezece ani de la părăsirea Transilvaniei (1785), compune un ciclu de douăsprezece simfonii programatice, avînd la bază subiecte din *Metamorfozele* lui Ovidiu, inclusiv *Acteon.*

Desigur, pe lîngă nominalizarea lucrărilor scrise în perioada transilvăneană, ar fi deosebit de interesant de ştiut dacă Dittersdorf a folosit sursa de inspiraţie pe care o auzea în jurul său : muzica populară. La această întrebare se va putea răspunde numai după o cercetare atentă a tuturor manuscriselor sale, cît şi a celorlalţi compozitori din aceeaşi categorie cu el : Michael Haydn şi Pichel. Un fapt este sigur, în creaţia lui Dittersdorf apar formule melodice de tipul celei sesizate de G. Breazul în creaţia lui Mozart şi raportate la folclorul românesc şi oriental prin intermediul *Ariei Dervişilor.* Dacă într-adevăr teza corespunde adevărului (relativizăm, deoarece s-ar putea invoca argumente pro şi contra), atunci şi în compoziţiile lui Dittersdorf, într-o manieră generalizată, se pot identifica variante ale respectivului motiv, nu neapărat din perioada transilvăneană. Astfel, în *Cvartetul nr. 5, în mi bemol major,* în partea a doua, se aude această temă, cu rezonanţe folclorice :

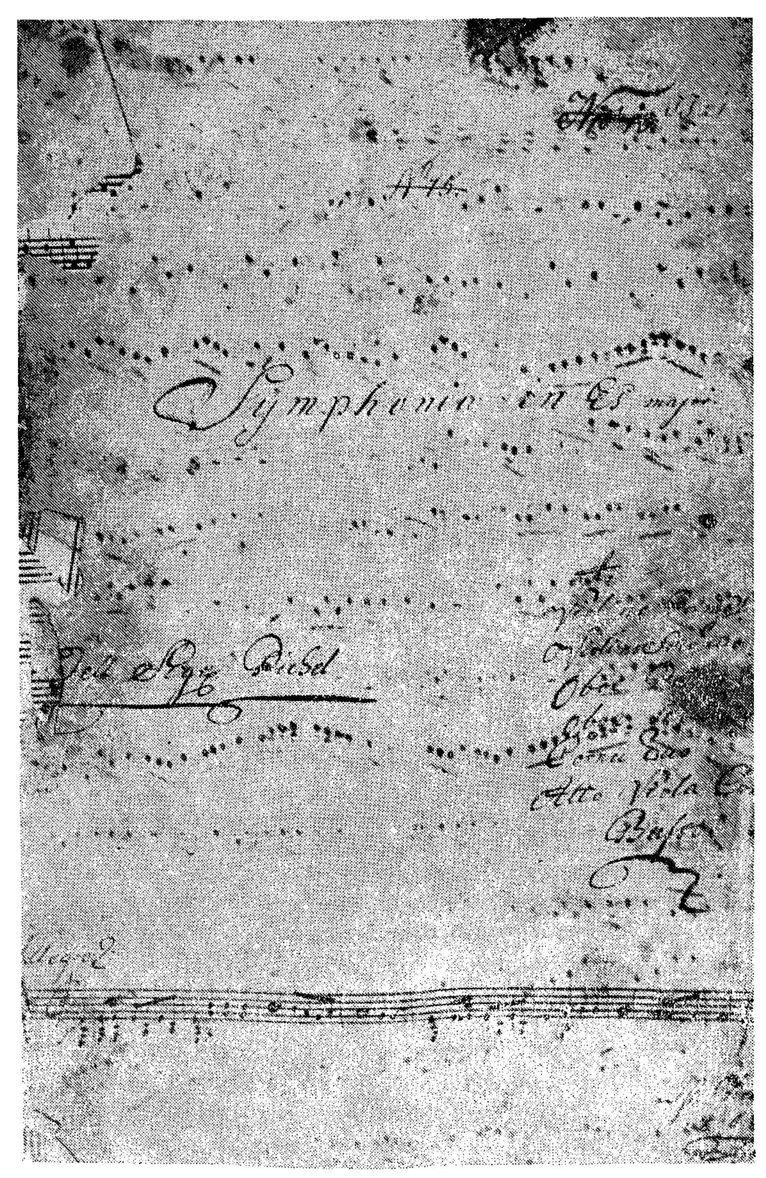


Spuneam mai sus că nu este exclusă posibilitatea identificării unor teme cu iz popular în muzica sa. Aserţiunea se întemeiază pe faptul că — spre deosebire de Sartorius şi chiar Michael Haydn — Dittersdorf nu a fost legat de tematica religioasă. Singspielurile sale cu subiecte laice îl recomandă ca autor cu umor, ataşat vieţii oamenilor simpli, interesîndu-se de bucuriile şi durerile lor. Or, pentru caracterizarea unor asemenea eroi, muzica populară, cu melodiile ei simple şi ritmurile dinamice, a putut constitui o sursă de inspiraţie. Viitorul va demonstra în ce măsură aceste consideraţii sînt întemeiate, condiţionate de intensitatea investigaţiilor în marile biblioteci muzicale de peste hotare.

Wenzel Pichel a fost un muzician complex, care, la fel ca Michael Haydn şi Dittersdorf, s-a afirmat la Oradea, unde a fost angajat pe cînd avea 23 de ani. Ceh de origine, Pichel (Wenceslav, Vaclav) trăieşte între anii 1741, 25 XI, şi 1805, 23 I. A fost un mare muzician ataşat curţilor din Oradea, Praga, Viena, Milano. Poseda o vastă cultură — studiase filosofia, teologia şi dreptul. Pichel s-a remarcat prin extraordinara sa productivitate muzicală, însumînd în final 89 de simfonii, 30 de concerte, 172 cvartete, opere. Muzica lui s-a bucurat de succes, fiind plăcută, meşteşugită.

Nu putem indica întreaga listă a compoziţiilor din perioada transilvăneană. Se ştie că a compus operele : *Olympia, Iovi Sacra, Pythya* sau *Ludi Apollinis* şi *Certamen Deorum.* A creat şi 12 sonate pentru vioară solo. Se păstrează ştimele a patru simfonii, care au răsunat la Sibiu şi probabil şi în alte centre, în primul
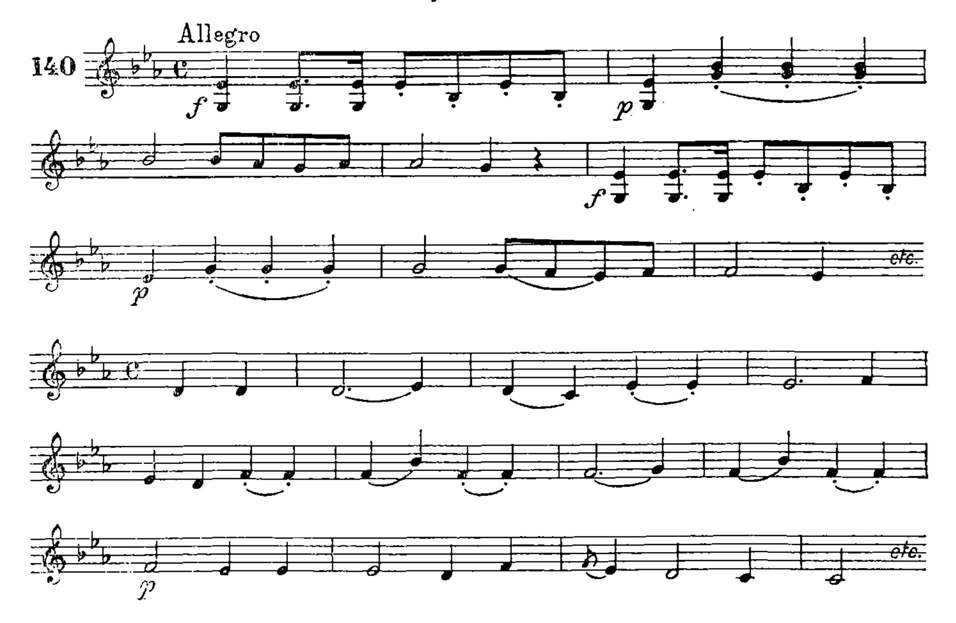
rînd la Oradea. Neavînd la dispoziţie întreaga colecţie de partituri tipărite şi manuscrise, nu sîntem în măsură să afirmăm în ce an au fost compuse. Dar legăturile lui Pichel cu Transilvania au fost anterioare anului 1770, ceea ce ar putea însemna că datează din acei ani. Demonstraţia nu este perfectă, putînd fi



Pagina de titlu a *Simfoniei în mi bemol major* de W. Pichel, aflată în fondul Brukenthal de la Arhivele Statului — Sibiu

infirmată. Important şi cert este că se păstrează cîteva simfonii şi că ele reprezintă stilul lui Pichel, un stil elegant, cu multe dantelării, echilibrat, limpede, cu ritmuri bine marcate şi contraste permanente între instrumente şi tutti. Astfel se prezintă muzica în Simfoniile în *mi bemol* major, *do* major şi *re* major.

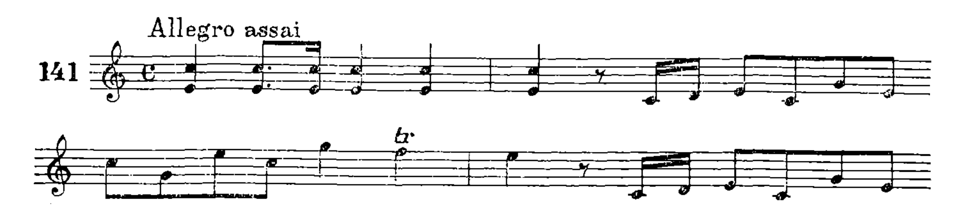
Simfonia în mi bemol major[1] este concepută în trei mişcări. Prima, în formă de sonată, are o secţiune de cîteva măsuri care poate fi considerată dezvoltare. Temele sînt contrastante în relaţia *mi bemol — si bemol :*
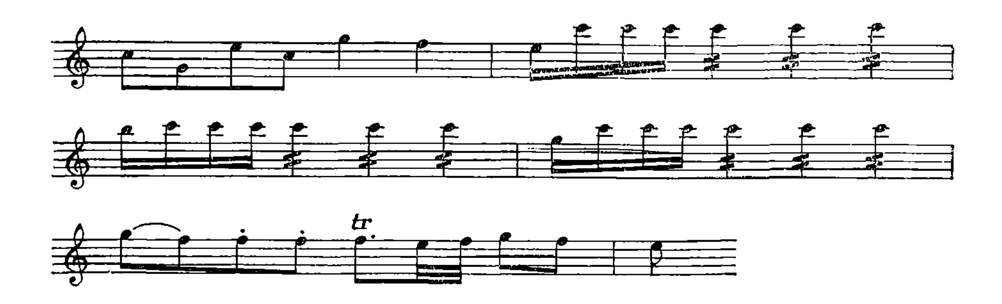


Partea a doua, *Andante* în *si bemol* major, are o structură clasică de lied cu secţiunea mediană „minore". A treia parte, *Allegro assai,* opune o serie de linii melodice contrastante. Efectul contrastului se desfăşoară pe plan tematic, intensitate (forte — piano), factură cvasi-solistică şi tutti.

Simfonia în do major are patru mişcări : *Allegro assai* (4/4), *Andante* (2/4) în *fa* minor, *Menuet* (3/4) şi *Allegro* (3/8).
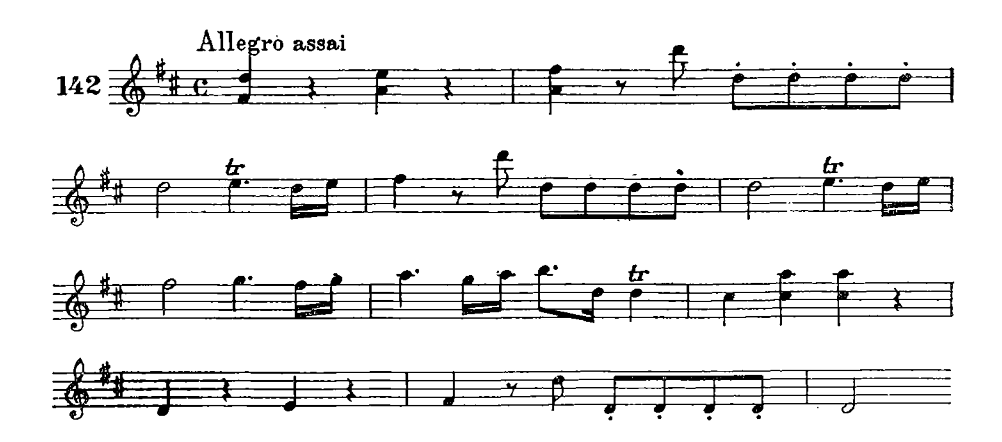
Construcţia tematică respectă cu stricteţe principiile organizării melodice de tip preclasic. În constituiţia sa se relevă note acordice, arpegii, pedale, formule cadenţiale, ca în tema principală a primei mişcări :
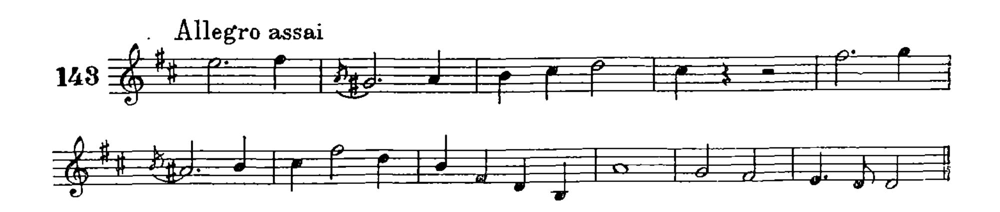


[1] Arhivele Statului Sibiu, fondul JJ — nr. 592.



Partitura *Simfoniei în re major* [1], la fel ca şi celelalte, este scrisă pentru viori prime, viori secunde, 2 oboaie, 2 corni, violă, violoncel şi contrabas, deci pentru o formaţie orchestrală restrînsă. Prima mişcare, *Allegro assai* în 4/4, are o temă care aminteşte stilul lui Josef Haydn :

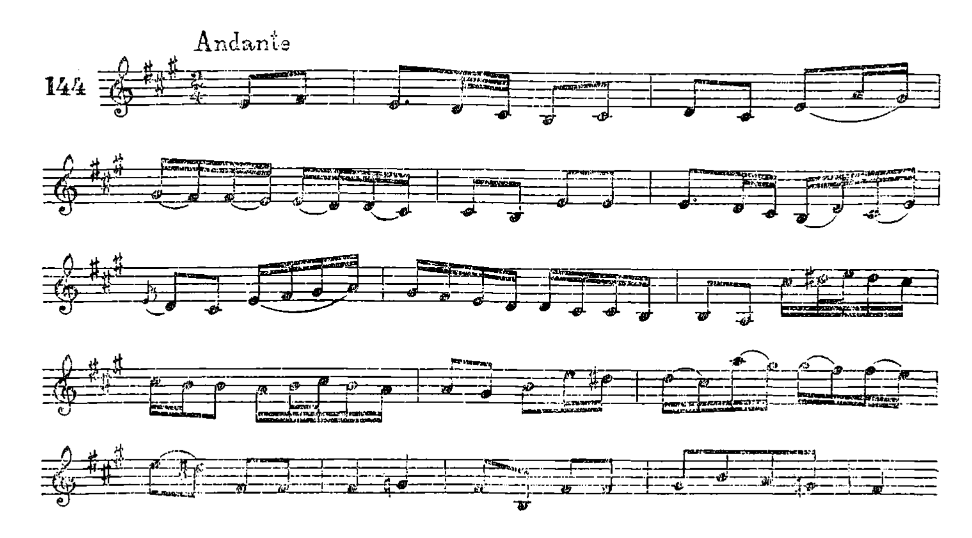


Tema secundă, cantabilă, de factură instrumentală, are puternice rezonanţe caracteristice fazei cristalizării clasicismului :



[1] *Simfonia în do major* şi *Simfonia în re major* se află în păstrarea aceluiaşi Fond JJ nr. 954 şi respectiv 593 de la Arhivele Statului din Sibiu.

Andantele are indicat menţiunea „rondo". Răsună această temă, care pare să poarte ecourile îndepărtate ale muzicii populare :



Al treilea moment al Simfoniei, finalul, impune o muzică activă (*Allegro assai*), avînd o structură arhitectonică imperfectă, care tinde spre rondo.

În concluzie, existenţa unor compozitori care încetăţenesc simfonia în ultima parte a secolului al XVIII-lea în viaţa culturală a Transilvaniei constituie un argument care pledează pentru stadiul înaintat al muzicii în România. Prin asemenea lucrări s-a tins spre sincronizarea muzicii de la noi cu muzica din ţările avansate ale Europei. Evident, mai rămîneau de înfăptuit încă multe ale deziderate pentru ca această muzică să fie originală, expresie a sensibilităţii româneşti.

TABEL CRONOLOGIC

PRIVIND ISTORIA MUZICII ÎN ROMÂNIA

Circa 600.000 î.e.n.	Existenţa practicilor muzicale magice în epoca paleolitică
Circa 700 î.e.n.	Muzica tracilor — Orfeu, Musaios, Tamiris. Cîntăreţul Arges la Curtea regelui trac Cotys
Sec. III î.e.n.	Muzica geto-dacilor. Reprezentaţii teatrale şi muzicale
Sec. II î.e.n.	Ritualuri şi ceremonii cu caracter muzical
106 e.n.	Romanii aduc muzica imperiului în Dacia
140	Concursuri de imnuri sacre închinate lui Dionysos
Sec. IV	Apariţia formelor muzicale precreştine
336—340	Niceta de Remesiana scrie *De psalmodiae bono*; compune *Te Deum laudamus*
Circa 527	Adoptarea muzicii bizantine
Sec. VI	Notaţia ecfonetică bizantină
Sec. VIII—X	*Lecţionarul evanghelic grecesc* de la Iaşi
Sec. IX—X	Încheierea procesului de etnogeneză a muzicii populare româneşti
Sec. X.	Introducerea în ritualul ecleziastic a limbii slavone alături de greacă
1020	La Cenad-Arad este menţionată „slujba după obiceiul populaţiei autohtone“ şi o şcoală unde se predau gramatica şi muzica

1067—1068	*Cronica lui Nestor* condamnă manifestările muzicale populare
Sec. XII	Notaţia medio-bizantină
Sec. XIII	Notaţia neumatică neagră şi gotică în Transilvania
Sec. XIV	Muzicianul Giobascus Vlahus
1350	La Sibiu se menţionează orga
1377	Se întocmeşte volumul de cîntări gregoriene din Transilvania — *Missale strigoriene*
1384	Cîntarea gregoriană în Moldova, la Hîrlău
1392	Filotei, imnograful lui Mircea cel Bătrîn
1394	*Liber Specialis Missarum* — colecţie de cîntări gregoriene
1399	La Marienburg se produce un dansator din Valahia
1425	Magister Nicolaus de Moldavia examinează un tînăr candidat pentru funcţia de organist la Feldioara
1429	Johannes Teutonicus organist la Feldioara
1430	*Missale* — colecţie de cîntări întocmită la Ciucul
1445	Jean de Wavrin descrie muzica armatelor româneşti
Sec. XV	Se afirmă turnerii, muzicienii turnurilor din oraşele Transilvaniei
1456—1462	Stoica Ludescu menţionează „horele"
Sec. XV	Se răspîndeşte muzica de orgă
1474	Cronicarul polon Matei Strykowski menţionează cîntecele de vitejie ale moldovenilor
1475	Buciume şi trîmbiţe în oastea lui Ştefan cel Mare
Sec. XV	*Antifonarul* lui Matei Corvin
1488—1492	La Curtea lui Matei Corvin trăieşte muzicianul italian Piero Bono
1490—1505	Se afirmă Şcoala de cîntări de la Putna
Sfîrşitul sec. XV	Psaltul Daniil activează la Cozia şi psaltul Ioasaf la Mănăstirea Neamţ
Sec. XVI	Manuscrisul *Expunere despre ştiinţa artei muzicale bisericeşti* de la Putna
1504	Paisie, psalt
1506	*Antifonarul* de la Sighişoara
Sec. XV—XVI	Dometian Vlahul
1507	Se naşte, la Braşov, celebrul compozitor şi lutist Valentin Greff Bacfarc
1511	Eustatie de la Putna, strălucit reprezentant al muzicii româneşti, autorul unei importante cărţi de cîntece bizantine

1521	Jocurile (dansurile) „din alte ţări" sînt pomenite în *Învăţăturile lui Neagoe Basarab*
1522	Se menţionează *Dansul săbiilor*
1537—1548	Tabulatura lui Jean din Lublin conţine dansurile: *Banu Mărăcine* şi *Ţarina*
1543	Andreas Moldner dă la iveală lucrarea *Geistliche Lieder,* destinată românilor
1543	Elevii gimnaziului din Braşov sînt obligaţi să susţină reprezentaţii teatralo-muzicale
1543	Antonie de la Putna, autorul unei *Psaltichii*
1546	Muzicianul italian originar din Transilvania, Antonio Rotta
1548	Johann Honterus tipăreşte la Braşov colecţia de cîntece latine *Odae cum Harmoniis*
1552	Apare la Lyon Tabulatura lui V. Bacfarc
1554	*Cronica cu cîntece* a lui Tinódi Lantos tipărită la Cluj
Sec. XVI	Hieronymus Ostermayer — muzician braşovean
1530—1571	Georg Ostermayer — compozitor şi organist
Sec. XVI	Se întocmesc manuscrisele *Vigiliale* de la Şura Mare şi *Antiphonale* de la Alba-Iulia
1561	*Cartea de cîntece* (numai textul) pentru români de Valentin Wagner
1565	Se publică la Cracovia *Harmoniarum Musicorum* de V. Bacfarc
1570	Sînt menţionaţi „alăutarii" Stoica şi Ruste
1572	Poetul maghiar Balassa Balint dansează la Curtea lui Rudolf al II-lea *Căluşarul*
1583	În Tabulatura de orgă a lui Jacob Paix se notează un dans, o estampidă, care are o cadenţă specifică muzicii populare româneşti
1584	G. Palestrina dedică lui S. Bathory *Mottetorum a 5 vocibus*
1588	În tratatul *Orchesographie* de Th. Arbeau există dansul *Banu Mărăcine*
1589	*Antifonarul* de la Sibiu
1592	Tabulatura din Dresda conţine două dansuri cu rezonanţe specifice muzicii româneşti
1593	Girolamo Diruta dedică principelui Sigismund Bathory metoda pentru orgă şi cembalo *Il Transilvano*
1595	Muzicianul Pietro Busto elaborează lucrarea *Descrizione della Transilvania*

1595—1598	La Curtea de la Alba-Iulia există un ansamblu instrumental format din muzicieni italieni
1596	Manuscrisul *Partituri pentru tenor* de la Apoldul-de-Sus conţine şi lucrări de compozitorii transilvăneni Ioannes de Bachi, Georgius Teleschinus (Aleschinus), Michael Busdensis, Paulus Bucenus, Antonius Jünck-Claudiopolitanus, G. Langius
1601	La intrarea sa triumfală în Alba-Iulia, Mihai Viteazul este însoţit de o formaţie instrumentală
1602	Se naşte organistul braşovean Michael Hermann (moare în 1660)
1615	Elevii Gimnaziului din Braşov execută comedii şi prezintă *Dansul săbiilor*
1622	Martin Opitz, în poemul *Zlatna,* descrie jocul românesc hora
1627—1630	Catalogul bibliotecii Gimnaziului din Braşov s-a îmbogăţit cu partituri de Giovanni şi Andrea Gabrieli, Orazzio Vecchi, Hyeronimus Praetorius, Clément Jannequin
1629	S-a născut Ioan Căianu, muzician român, autorul unor importante volume muzicale, inclusiv colecţii (moare în anul 1687)
1632	Paul de Strassburg consemnează în însemnările de călătorie despre Ţara Românească muzica vocală corală în limba română *(valachica lingua)* şi cîntece naţionale *(patrium carmen)*
1645	La nunta fiicei lui Vasile Lupu, Maria, cu cneazul Radziwill, s-au dansat jocuri româneşti şi străine
1647	Paul Eszterhazy, la Dieta de la Bratislava, a dansat un joc valah
1647	Andreas Mathesius deplînge obiceiul românilor de a-şi cînta „nelegiuitele colinde“
1649	La Homorod se întocmeşte o colecţie muzicală importantă, cunoscută sub denumirea *Cantionale*
1653	La oastea lui Gheorghe Ştefan al Moldovei a fost angajat muzicianul Daniel Speer
1653	Paul de Alep semnalează cîntarea bilingvă, română şi greacă, la biserica din Tîrgovişte
1652—1671	Ioan Căianu îşi elaborează *Codexul,* care cuprinde, între altele, mai multe melodii şi jocuri româneşti. Totodată sînt transcrise pentru orgă (sau clavecin) piese datorate unor compozitori europeni
1656	S-a născut la 22 martie, la Braşov, compozitorul Daniel Croner, mort la 23 aprilie 1740 la Hălchiu
1664	Gabriel Reilich compune *Vesperae Brevissimae,* pentru solişti vocali, două viori şi continuo
1667	Ioan Căianu întocmeşte volumul *Organo Missale*

1667	La Sibiu se tipăreşte *Pădure de flori şi trandafiri,* volum de cîntece de Gabriel Reilich
1675	Daniel Croner semnează *Institutiones musicae,* care cuprinde principii de compoziţie
1677	Moare compozitorul Gabriel Reilich, care are meritul introducerii în creaţia muzicală din Transilvania a genului concertant
1680	S-a născut în comuna Hosman-Sibiu compozitorul Johann Sartorius-senior
1680	În *Codex Vietoris* există două dansuri româneşti
1681	Tabulatura lui Daniel Croner, cuprinzînd : fugi, preludii, canzone, toccate şi fantezii
1685	*Tabulatura Fugarum et Praeludiorum* de Daniel Croner
1688	Daniel Speer îşi publică baletul *Musicalisch Turchischer Eulen-Spiegel,* în care sînt incluse două dansuri româneşti (valahe), pe care le denumeşte „naţionale"
1703—1704	Dimitrie Cantemir scrie cartea *Explicarea ştiinţei muzicii într-un chip mai amănunţit*
1704	Johannes Barth întocmeşte colecţia sa muzicală, cuprinzînd şi nişte Patimi, cunoscută sub denumirea *Partituri pentru bas*
1705—1709	D. Cantemir elaborează *Carte de notaţie muzicală*
1709—1710	Anton Maria Del Chiaro indică formaţiile muzicale de la Curtea Ţării Româneşti : meterhaneaua, muzica vocală bisericească, formaţia de coarde şi taraful de lăutari
1710	La Ticuşul Săsesc se scrie *Carte cu coraluri*
1710 (?)	*Introducere în muzica turcească* [scrisă] *în limba moldovenească* de D. Cantemir
1710	Se naşte organistul sibian Petrus Schimert, elev al lui J. S. Bach la Leipzig
1711	D. Cantemir arată că formaţia turcească existentă în Ţările Româneşti, a ienicerilor, se numeşte „tabulhanea"
1711	*Psaltirea* lui Bucur Grămăticul din Sîmbăta-de-Sus
1712	Se naşte la Sibiu Johann Sartorius-junior
1713	Filotei Sin Agăi Jipa redactează celebra sa *Psaltichie românească,* în care cîntările sînt scrise în limba română, avînd uneori indicate şi glasurile muzicii româneşti. Tot aici Filotei include compoziţia *Urare lui Constantin Brîncoveanu*
Sec. XVIII	Şărban, protopsaltul Ţării Româneşti
1716	Dimitrie Cantemir, în *Descrierea Moldovei,* prezintă obiceiuri şi practici muzicale la români

1726	*Antologhionul* de la Blaj conţine un *Kyrie eleison* la patru voci, în notaţie psaltică
1730	Timişoara posedă o formaţie corală şi instrumentală
1730	Trei dansuri româneşti sînt incluse într-un manuscris slovac
1751	Ioan Radu Duma Braşoveanu pledează în *Psaltichie* pentru cîntarea în limba poporului
1753	S. Brukenthal înfiinţează în casa sa *Collegium musicum*, ansamblul instrumental care susţine periodic concerte
1755	Trupa de şcolari *Comoedia ambulatoria alumnorum* de la Blaj
1757	Ia fiinţă Capela muzicală din Oradea, condusă de Michael Haydn şi apoi de Karl Dittersdorf, muzicieni austrieci
1762	Gheorgachi, în *Condica* sa, descrie diferite aspecte ale vieţii muzicale de curte din România
1766	La Oradea se reprezintă spectacole lirice sub conducerea dirijorului capelei Karl Dittersdorf
1767	*Collegium musicum* la Braşov
1765—1768	Wenzel Pichel compune la Oradea numeroase lucrări simfonice şi de operă
1769	Se desfiinţează Capela de la Oradea
1770—1772	Trupa de operă a lui Livio Cinti susţine spectacole la Bucureşti, Sibiu şi Timişoara
Circa 1780	La Curtea Domnitorului Alexandru Ipsilanti din Bucureşti activează o capelă muzicală
1781—1782	Joseph Franz Sulzer publică lucrarea *Istoria Daciei transalpine*. Volumul II conţine pagini despre muzica în România şi exemple muzicale
1782	La Mănăstirea Neamţ se afirmă o nouă şcoală de cîntăreţi, condusă de Iosif, care preconizează introducerea sistemului armonic
1784	Turneul la Bucureşti al trupei italiene de operă conduse de Francesco.

BIBLIOGRAFIE

EPOCA VECHE

Adler, Guido. Handbuch der Musikgeschichte. 2 vol., Berlin, H. Keller, 1930.

Agrain, G. *La musique religieuse.* Paris, 1929.

Ambros, August Wilhelm. *Geschichte der Musik.* 5 vol. Breslau, Lenckart, 1862—1878.

Alexe, Ştefan C. *Sfîntul Niceta de Remesiana şi ecumenicitatea patristică din secolul al IV-lea şi al V-lea.* În : *Studii Teologice,* Bucureşti, Ed. Inst. Biblic şi de misiune ortodoxă, Seria II, nr. 7—8, 1969.

Apel, Villi. *Gregorian Chant.* Bloomington Indiana University Press, 1958.

Balş, G. *Influence de l'art gothique sur l'architecture roumaine.* În : *Bulletin de la section historique de l'Académie Roumaine,* t. XV, 1929.

Barbu-Bucur, Sebastian. *Originea şi evoluţia cîntării psaltice în Orient şi la români* (exemplar dactilografiat), 1970.

Bartók, Béla. *Însemnări asupra cîntecului popular românesc.* Bucureşti, ESPLA, 1956.

Bârsănescu, Ştefan. *Pagini nescrise din istoria culturii româneşti* (sec. XVI). Bucureşti, Ed. Academiei, 1971.

Berciu, D. *Arta traco-getică.* Bucureşti, Ed. Academiei, 1969.

Berciu, D. *Contribuţii la problemele neoliticului în România în lumina noilor cercetări.* Bucureşti, 1961.

Brăiloiu, Constantin. *O problemă de tonalitate ; Despre o melodie rusă.* În : *Opere,* vol. I, Traducere şi prefaţă de Emilia Comişel. Bucureşti, Ed. muzicală, 1967.

Brăiloiu, Constantin. *Folclor muzical* ; *Viața anterioară* ; *Reflecții asupra creației muzicale anterioare.* În : *Opere,* vol. II, Traducere și prefață de Emilia Comișel. București, Ed. muzicală, 1969.

Brăiloiu, Constantin. *Colinde și cîntece de stea.* București, 1931.

Brâncuși, Petre. *Istoria muzicii românești — Compendiu.* București, Ed. muzicală, 1969.

Breazul, George. *Istoria muzicii românești.* Curs litografiat pentru Conservatorul „C. Porumbescu". București, Tip. Învățămîntului, 1956.

Breazul, George. *Muzica primelor veacuri ale creștinismului.* Conferință pentru Radio București (ms. dactilografiat).

Breazul, George. *Muzica românească.* În : *Pagini din istoria muzicii românești,* vol. 1, ediție îngrijită și prefațată de Vasile Tomescu. București, Ed. muzicală, 1966.

Breazul, George. *Muzica tracilor.* În : *Pagini din istoria muzicii românești,* vol. 2, ediție îngrijită și prefațată de Gheorghe Firca. București, Ed. Muzicală, 1970.

Burn, A. E. *Niceta of Remesiana, His Life and Works.* Cambridge at the University Press, 1905.

Bücher, Karl. *Arbeit und Rhytmus.* Leipzig, 1896.

Chailley, Jacques. *Formation et transformation du langage musical.* Cours public de Sorbone, Paris, 1955.

Ciobanu, Gheorghe. *La musique sacrée chez les Roumains* (ex. dactilografiat), Bibl. Uniunii compozitorilor, 1971.

Ciobanu, Gheorghe. *Muzica bizantină.* În : *Studii de muzicologie,* vol. VI. București, Ed. muzicală, 1970.

Ciobanu, Gheorghe. *Muzica religioasă la români* (ex. dactilografiat), Bibl. Uniunii compozitorilor, 1970.

Ciobanu, Gheorghe. *Formule melodice în cîntecul popular* (ex. dactilografiat), Bibl. Uniunii compozitorilor, 1954.

Ciobanu, Gh. *Raportul structurii dintre vers și melodie.* Manuscris, Bibl. Uniunii compozitorilor din R.S.R., 1962.

Ciobanu, Gh. *Anton Pann,* București, ESPLA, 1956.

Cipariu, Timotei. *Acte și fragmente latine romanesci. Blasiu,* MDCCCLV.

Combarieu, Jules. *La musique, ses lois et son évolution.* Paris, Flammarion, 1907.

Combarieu, Jules. *Musique et magie : études sur les origines populaires de l'art musical.* Paris, Picard, 1909.

Comișel, Emilia. *Folclor muzical.* București, Ed. did. și ped., 1967.

Constantinescu, M., Daicoviciu, C., Pascu, Șt. *Istoria României.* București, Ed. did. și ped., 1969.

Corte, Andrea della. *Le teorie delle origini della musica e le musiche dei populi antiche o primitivi.* Turin, Paravia, 1932.

Cosma, Viorel. *Mărturii arheologice asupra vieţii muzicale de pe teritoriul românesc în perioada comunei primitive şi a sclavagismului.* În : *Studii de muzicologie,* vol. I, Bucureşti, Ed. muzicală, 1965.

Danielou, Alain. *Théorie métaphysique du verbe.* Paris, 1949.

* * * *Das Erbe deutschen Musik* (Serie de volume), Bärenreiter, Kassel, Basel, London, New York (1961...).

Densuşianu, Nicolae. *Dacia preistorică.* Bucureşti, 1913.

Drăgoi, Sabin. *303 Colinde cu texte şi melodie.* Craiova, Scrisul românesc, 1930.

Encyclopédie de la Pléiade. *Histoire de la musique.* Sous la direction de Roland-Manuel. Paris, Libr. Gallimard, 1960.

Fontes ad Historiam Daco-Romaniae pertinentes. Sub redacţia lui Vl. Iliescu, V. C. Popescu, Gh. Ştefan, vol. 1, Bucureşti, Ed. Academiei, 1964.

* * * *Fontes Historiae Daco-Romanae,* vol. 2, publicate de Haralambie Mihăescu, Gheorghe Ştefan, Radu Hîncu, Vladimir Popescu. Bucureşti, Ed. Academiei, 1970.

Gastoué, Amédée. *Les Origines du chant Romain. L'Antiphonaire Grégorien.* Paris, Alphonse Picard et Fils Editeurs, 1907.

Gastoué, Amedée *Introduction à la Paléographie musicale Byzantine. Catalogue des manuscrits de musique Byzantine.* Paris, 1907.

Gerbert, Martin, *Scriptores ecclesiastici. De Musica Sacra potissimum,* 3 vol. Hildesheim. Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1963.

Gevaert, Fr. Aug. *La mélopée antique dans le chant de l'église latine.* Gand, Librairie Générale de Ad. Hoste, Editeur, 1895.

Ghenea, Cristian. *Din trecutul culturii muzicale româneşti.* Bucureşti, Ed. muzicală, 1965.

Ghircoiaşiu, Romeo. *Contribuţii la istoria muzicii româneşti.* Bucureşti, Ed. muzicală, 1963.

Giuleanu, Victor şi Iuşceanu, Victor. *Tratat de teorie a muzicii,* 2 vol. Bucureşti, Ed. muzicală, 1962.

Giuleanu, Victor. *Ritmul muzical,* 2 vol. Bucureşti, Ed. muzicală, 1968.

Haraszti, Emil. *La musique hongroise.* Paris, Librairie Renouard, 1933.

Hornbostel, E. M. von. *Melodie und Skala.* În : *Jahrbuch der Musikbibliothek.* Peters, Leipzig, 1912.

Idelson, A. Z. *Gesänge der Babylonischen Juden,* Jerusalim, Herz, 1922.

Iorga, Nicolae. *Istoria Românilor,* vol. I. Bucureşti, 1936.

Iorga, Nicolae. *Histoire de l'Empire Byzantin.* Bucureşti, Edition de l'auteur, 1934.

* * * *Istoria literaturii române* (1400—1780), vol. 1. Comitetul de redacţie : Al. Rosetti, Mihai Pop, I. Pervain, Al. Piru. Bucureşti, Ed. Academiei, 1964.

* *Istoria teatrului în România.* Sub îngrijirea acad. G. Oprescu. vol. 1. Institutul de Istoria Artei al Academiei R.S.R. Comitetul de redacţie : Simion Alterescu — redactor responsabil, Anca Costa-Foru, Olga Flegont, Mihai Florea, Letiţia Gîtză, Jancso Elemér, Harald Krasser, Mircea Mancaş, Lelia Nădejde, Ana Maria Oprescu. Bucureşti, Ed. Academiei, 1965.

* *Istoria Artelor plastice în România.* Redactată de un colectiv sub îngrijirea acad. G. Oprescu. Colectiv de autori: Virgil Vătăşianu, Florentina Dumitrescu, Radu Florescu, Emil Lăzărescu, Maria-Ana Muzicescu, Dumitru Năstase, Paul Petrescu, Răzvan Theodorescu, Sorin Ulea, Teodora Voinescu, vol. 1. Bucureşti, Ed. Meridiane, 1968.

Ivaşcu, George. *Istoria literaturii române.* Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1969.

Iuşceanu, Victor şi Giuleanu, Victor. *Tratat de teorie a muzicii;* v. Giuleanu, Victor.

Kazarow, Gawril. *Beiträge zur Kulturgeschichte der Thraker, Zur Kunde der Balkanhalbinsel,* II, Quellen und Forschungen, Heft 5, Sarajevo, 1916.

Kunst, Jaap. *Ethno-Musicology.* Haga, 1955.

Kuşnarev, H. S. *Voprosî istorii i teorii armianskoi monodiceskoi muzîki.* Leningrad, Muzîkalnoe Izdatelstvo, 1958.

Lachmann, R. *Musik des Orients.* Breslau, 1929.

Lakatoş, Ştefan. *Expoziţia de arhivistică muzicală.* În: *Muzica,* Bucureşti, nr. 5, 1951.

Macabey, Armand. *Histoire et évolution des formules musicales du I-er au XV-e siècle de l'ére chrétienne.* Paris, Payot, 1928.

Mihăescu, H. *Influenţa grecească asupra limbii române pînă în secolul al XV-lea.* Bucureşti, Ed. Academiei, 1966.

Nicola, Ioan R., Szenik, Ileana, Mîrza, Traian. *Curs de folclor muzical.* Bucureşti, Ed. did. şi ped., 1963.

Oţetea, Andrei. *Istoria poporului român.* Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1970.

Panaitescu, P. P. *Introducere în istoria culturii româneşti.* Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1969.

Panţîru, Grigore. *Un manuscris muzical de vîrstă milenară.* În: *Muzica,* Bucureşti, nr. 3, 1967.

Panţîru, Grigore. *Notaţia şi echurile muzicii bizantine.* Bucureşti, Ed. muzicală, 1971.

Pârvan, V. *Contribuţii epigrafice la istoria creştinismului daco-roman.* Bucureşti, 1911.

Pârvan, V. *Getica, o protoistorie a Daciei.* Bucureşti, Cultura Naţională, 1926.

Petrescu, Ioan D. *Condacul Naşterii Domnului.* Studiu de muzicologie comparată. Bucureşti, tip. Universul, 1940.

Petrescu, Ioan D. *Les idiomèles et le Canon de l'Office de Noël.* Paris, Ed. Paul Geuthner, 1932.

Petrescu, Ioan D. *Aspecte şi probleme ale muzicii bizantine medievale.* În: *Studii de muzicologie,* vol. I. Bucureşti, Ed. muzicală, 1965.

Petrescu, Ioan D. *Etudes de paléographie musicale byzantine.* Bucureşti, Ed. muzicală, 1967.

Pippidi, D.M. *Contribuţii la istoria veche a României.* Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1967.

Pitra, J. B. *Hymnographie de l'église grecque.* Rome, Imprimerie de la Civilità Catholica, 1867.

* * * *Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt in Siebenbürgen,* vol. 1—7, 1886—1918.

* * * *Quellen zur Geschichte aus sachsischen Archiven.* Hermannstadt, 1880.

Rosetti, Al. *Istoria limbii române de la origine pînă în secolul al XVII-lea.* Bucureşti, 1968.

Rowbothann, John Frederick. *A. History of Music to the Time of the Troubadours,* 3 vol. London, Trüber, 1885—1887.

Rusu, I. I. *Limba traco-dacilor.* Bucureşti, Ed. şt., 1967.

Rusu, I. I. *Elemente autohtone în limba română, Substratul comun româno-albanez.* Bucureşti, 1970.

Rusu, I. I. *Religia geto-dacilor.* În : *Anuarul Institutului de studii clasice,* vol. 5, 1947.

Sachs, Curt. *Geist und Werden der Musikinstrumente.* Berlin, 1927.

Sachs, Curt. *The History of Musical Instrumente.* New York, 1940.

Sachs, Curt. *The Rise of Music in the Ancien World.* New York, 1943.

Stoian, Iorgu. *Tomitiana.* Bucureşti, Ed. Academiei, 1962.

* * * *Strabonis Geographica, recognovit Augustus Meineke,* I—II. Lipsiae in oedibas Teubneri, MCMXV.

Thibauld, J. B. *Origine byzantine de la notation neumatique de l'Eglise latine.* Paris, 1907.

Thibauld, J. B. *Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'Eglise grecque.* Saint-Petersbourg, 1913.

Toppeltinus, Laurentius. *Origines et occasus Transylvanorum.* Viennae, Austriae, Krüchten, MDCCLXII.

Vasiliev, A. A. *Histoire de l'Empire Byzantin.* Paris, A. Picard, 1932.

Vintilescu, Petre. *Despre poezia imnografică.* Bucureşti, Ed. Pace, 1937.

Viora, Walter. *Die vier Weltalter der Musik.* Stockholm, 1961.

Vîrtosu, Emil. *Paleografie româno-chirilică.* Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1968.

Vuia, R. *Originea jocului de căluşari. În : Dacoromania,* II, 1921—1922.

Wallaschek, Richard. *Primitive Musik.* London, Longmans, Green et Co., 1893.

Wellesz, Egon. *Ancient and Oriental Music.* London, 1960.

Wellesz, Egon. *A History of Byzantine Music and Himnography.* Oxford at the Clarendon Press, 1961.

Wellesz, Egon. *Eastern Elements in Western Chant.* Oxford, The University Press, 1947.

* * * *The New Oxford History of Music. Ancient and Oriental Music.* Edited by Egon Wellesz, vol. 1, New York, Toronto, Oxford University Press, 1960.

* * *The New Oxford History of Music,* vol. 2. Edited by Dom Anselm Hughes. London, Oxford University Press, 1954.

Xenofon. *Anabasis.* Bucureşti, 1964.

EPOCA MEDIEVALĂ

Acker, Dieter. *Un manuscris transilvănean din secolul XVII : „Neu musicalische Concerten" de Gabriel Reilich.* În : *Lucrări de muzicologie,* vol. 3, Conservatorul „Gheorghe Dima", Cluj, 1967.

Alexandru, Tiberiu. *Instrumentele muzicale ale poporului român.* Bucureşti, ESPLA, 1956.

Andreescu, C. I. *Manual de paleografie latină*. Bucureşti — Iaşi, 1939.

Apel, Willi. *The Notation of Polyphonic Music* (900—1600). Cambridge, Massachussets. The Medieval Academy of America, 1953.

Apel, Willi. *Geschichte der Orgel und Klavier Music bis 1700*. Bärenreiter-Verlag, 1967.

Apor, Petru. *Metamorphosis Transilvaniae*. Budapesta. Acad. Ungară, 1863.

Barbu-Bucur, S. *Monumente muzicale. Filotei Sîn Agăi Jipei. Prima psaltichie românească cunoscută pînă acum*. În : *Studii de muzicologie,* vol. VI, ed. îngrijită de Simionescu Petru, Bucureşti, Ed. muzicală, 1970.

Barna, István. *Ungarischen Simplicissimus*. În : *Emlékkönyv Z. Kodaly 70 Születés napjára* Budapest, 1953.

Baron, John H. *A 17-th Century Keyboard Tabulature in Braşov*. În : *Journal of American Musicological Society, Studies and Abstracts,* vol. 20, nr. 2, 1967.

Bartok, Bela. *Însemnări asupra cîntecului popular*. Bucureşti, 1956.

Bădărău, Dan. *Filosofia lui Dimitrie Cantemir*. Bucureşti, Ed. Academiei, 1964.

Bărbulescu, Ilie. *Fonetica alfabetului cirilic în textele române*. Bucureşti, 1904.

Benkő, A. *Date privind prezenţa unor instrumente şi instrumentişti în viaţa oraşului Bistriţa din secolul al XV-lea*. În : *Lucrări de muzicologie,* Conservatorul „G. Dima", Cluj, vol. 2, 1966.

Benkő, Andrei. *Melodii româneşti într-o colecţie muzicală din secolul al XVIII-lea*. În : *Muzica,* Bucureşti, nr. 1, 1963.

Berger, Wilhelm. *Muzica simfonică. Ghid*. Bucureşti, Ed. muzicală, 1967.

* * * *Beiträge zur Geschichte der Ev. Kirche A. B. in Siebenbürgen*. Hermannstadt, 1922.

Besseler, H. *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*. Potsdam, 1931.

Bethlen, Gábor. *Irta Szekfü Gyula*. Kiadó a Magyar Szemlertársoság. Budapest, 1929.

Bickerich, Victor. *Muzica de orgă în România*. În : *Studii de muzicologie,* vol. II, Bucureşti, Ed. muzicală, 1966.

Blaga, Lucian. *Gîndirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea*. Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1966.

Bobulescu, C. *Muzica în Muntenia*. În : [P. Niţulescu] *Muzica Românească de azi,* Bucureşti, 1939.

Bobulescu, C. *Lăutarii noştri*. Bucureşti, Naţionala, 1922.

Bogdan, D. P. *Glosarul cuvintelor româneşti din documentele slavo-române*. Bucureşti, 1946.

Bogdan, I. *Vechile cronice moldoveneşti pînă la Urechia*. Texte slavone. Bucureşti, Lito-tip. Carol Göbl, 1891.

Bogdan, I. *Cronice inedite atingătoare de Istoria Românilor*. Bucureşti, Ed. Libr. Socec, 1895.

Brandsch, Gottlieb. *Kirchliche Passionmusik in Siebenbürgen*. În : *Beiträge zur Geschichte der Evangelische Kirche A. B. in Siebenbürgen,* Hermannstadt, 1922.

Brandsch, G. *Die Musik unter den Sachsen.* In : *Binder aus Kulturgeschichte der Siebenbürger Sachsen,* Hermannstadt, Ed. Krafft et Drotleff, 1928.

Brandsch, G. *Samuel von Brukenthal als Musikfreund.* În : *Siebenbürgische Vierteljahrs,* 1935.

Brandsch, G. *Die Musikaliensammlung der Baron Brukenthalischen Bibliothek in Hermannstadt.* În : *Mitteilungen aus der Baron Brukenthalisch Museum,* Sibiu, nr. 8, 1941.

Brandsch, G. *Musikpflege in Siebenbürger um 1800.* În : *Siebenbürgische Vierteljahrs,* vol. 64, nr. 2, 1940.

Brandsch, G. *Fişierul muzicienilor saşi din Transilvania.* Manuscris, Arhivele Statului — Sibiu, fondul jj — 122.

Branisce, Valeriu. *Muzică şi dansuri la Români în veacurile XVI şi XVII.* Anuarul pentru fond de teatru român. Braşov, Tip. Mureşianu, 1909.

Branişte, Valeriu. *Muzica la Români.* În : *Muzica,* Bucureşti, nr. 7—8, 1925.

Breazul, George. *Patrium Carmen. Contribuţii la studiul muzicii româneşti.* Craiova, Ed. Scrisul românesc, [1941].

Breazul, George. *La bicentenarul naşterii lui Mozart.* Bucureşti, Uniunea compozitorilor, 1957.

Breazul, George. *Un muzicant român peste hotare.* În : *Muzica,* Bucureşti, nr. 2, 1960.

Breazul, George. *Ştiri despre relaţiile muzicale româno-ruse.* În : *Muzica,* Bucureşti, nr. 1—2, 1956.

Brediceanu, Tiberiu. *Histoire de la musique roumaine en Transylvanie.* Bucarest, 1938.

Bukofzer, F. M. *Studies in Medieval and Renaissance Music.* Norton, New York, 1950.

Burada, Teodor T. *Cercetări asupra danţurilor şi instrumentelor de muzică ale românilor.* În : *Almanah Muzical,* Iaşi, nr. 3, 1877.

Burada, Teodor. *Cercetări asupra muzicii ostăşeşti la Români.* În : *Revista pentru istorie, arheologie şi filologie,* vol. VI, fasc. I, Bucureşti, Tip. Göbl, 1891.

Burada, Teodor. *Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, domnitorul Moldovei.* În : *Analele Academiei Române,* Seria II, Tom. 32, Bucureşti, Libr. Socec, 1911.

Buteanu, A. *Teatrul Românesc în Ardeal şi Banat.* Timişoara, Inst. de Arte grafice G. Mateiu (f.a.).

Cantemir, Dimitrie. *The History of the Growth and Decay of the Othoman Empire.* tr. N. Tindal. London, 1734—1737.

Cantemir, Dimitrie .*Kniga sistima ili sostoianie muhammedanskoi relighii.* St. Petersburg, 1722.

Cantemir, Dimitrie. *Hronicul vechimii româno-moldo-vlahilor.* Ed. Tocilescu, Gr., vol. 8. Editat de Acad. Rom., Mem. Secţ. Lit. XI, 1920.

Cantemir, Dimitrie. *Descrierea Moldovei.* Bucureşti, Ed. Acad., 1958.

Caraman. P. *Contribuţii la cronologizarea şi geneza baladei populare la români.* În : *Anuarul Arhivei de folclor,* I—II, 1932.

Caraman, P. *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la români și la slavi.* Iași, 1931.

Carra, J. L. (M.). *Istoria Moldovii și a Romănii, cu disertare asupra stărei acestor două provincii pînă la anul 1781.* Trad. de N. T. Orășieanu. București, Impr. Naț., 1847.

Cartojan, N. *Istoria literaturii române vechi,* 3 vol. București, 1940—1945.

Castellan, L. A. *Moeurs, usages, coustumes des Othomans et abrégé de leur histoire.* Paris, 1812.

Călinescu, George. *Istoria literaturii române de la origini și pînă în prezent.* București, 1941.

* *Ceski Slovenski Hudebni Slovnik,* 2 vol. Praha, Vydavatelstoi, 1963—1965.

Chailley, J. *Histoire musicale du Moyen Age.* Paris, 1950.

Chiaro del A. M. *Revoluțiile Valachiei.* Iași, Viața Românească, 1929.

Chybinski, A. *36 Danses tirées de la tabulature de l'orgue par Jean de Lublin.* Krakow, 1948.

Ciobanu, Gheorghe. *Un cîntec al lui Dimitrie Cantemir în colecția lui Anton Pann.* În : *Rev. folcl.,* București, nr. 3, 1957.

Ciobanu, Gheorghe. *Originea canonului stîlpărilor alcătuit de dascălul Șărban.* În : *Mitropolia Olteniei,* nr. 5—6, 1970.

Ciobanu, Gheorghe. *Aspecte ale culturii muzicale în epoca feudală. Cîteva manuscrise muzicale.* În : *Muzica,* București, nr. 5—6, 1964.

Ciobanu, Gheorghe și Ghenea, C. C. *Un creator de muzică la începutul secolului al XVI-lea.* În : *Muzica,* București, nr. 5—6, 1964.

Ciobanu, Gheorghe. *Școala muzicală de la Putna.* În : *Muzica,* București, nr. 9, 1966.

Ciobanu, Gh. *Un Kyrie eleison a quatre voix sur notation byzantine du commencement du XVIII-e siècle.* În : *Revue Roumaine d'histoire de l'art.* Tom. VII, 1970.

Cireșeanu, Badea Dr. *Tezaurul liturgic,* Tom. II. București, 1911.

Cosma, Octavian L. *Antioh Cantemir și muzica epocii sale.* În : *Muzica,* București, nr. 1, 1965.

Cosma, Octavian L. *Joco seriorum.* În : *Muzica,* București, nr. 2, 1971.

Cosma, Viorel. *Muzicieni români. Lexicon.* București, Ed. muzicală, 1970.

Cosma, Viorel. *Un veac de la primul concert simfonic al unei orchestre permanente românești.* În : *Muzica,* București, nr. 6, 1966.

Cosma, Viorel. *Die Musik G. Ph. Telemanns in Rumänien.* În : *Georg Philipp Telemann, Konferenzbericht der 3. Magdeburger Telemannfesttage,* 1. Teil, Magdeburg, 1969.

Cosma, Viorel. *Aspects de la culture musicale sur le térritoire de la Roumanie entre le XIV-e et le XVIII-e siècle.* În : *Musica Antiqua Europae Orientalis,* I. Bydgoszcz, 1966.

Cosma, Viorel. *Lăutarii noștri.* București, Ed. muzicală, 1960.

Cosma, Viorel. *Händel-Musik in Rumänien* (18—19. Jahrhundert) (1967). În : *Händel-Jahrbuch, herausgegeben von der Georg Fr. Händelgesellschaft—Halle,* Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1968.

Cosma, Viorel. *Începuturile teatrului muzical românesc.* În : *Muzica,* Bucureşti, nr. 3, 1967.

Cosma, Viorel. *Documente şi lucrări muzicale din pragul veacului al XVIII-lea.* În : *Muzica,* Bucureşti, nr. 5—6, 1966.

Cosma, Viorel. *Cultura muzicală românească în epoca Renaşterii.* În : *Muzica,* Bucureşti, nr. 12, 1969.

Costăchescu, Mihai. *Documente moldoveneşti înainte de Ştefan cel Mare.* vol. 1—2, Iaşi, Viaţa Românească, S.A., 1931.

Crăciun, Ioachim. *Cronicarul Szamosközy.* Cluj, Inst. de Arte Grafice, 1928.

Crocker, Richard L. *A History of Musical Style.* Mc. Grow-Hill Book Company (f. a.).

Cuclin, Dimitrie. *Le role du chant grégorien dans le passé jusqu'à nos jours et du chant byzantin dans l'avenir.* Bucarest, 1936.

* *Cronicele Slavo-Române din sec. XV—XVII.* Ediţie revizuită şi completată de P. P. Panaitescu. Bucureşti, Ed. Acad., 1959.

* *Cultura românească în timpul lui Ştefan cel Mare.* Bucureşti, 1964.

Dăianu, Ilie. *Preotul silezian Martin Opitz şi Românii din Transilvania.* Alba-Iulia, Tip. Alba, 1942.

Deleanu, A. şi Ciortea, T. M. *Bakfark Balint, un muzician ardelean de seamă al Renaşterii.* În : *Studii muzicologice,* Bucureşti, nr. 6, 1957.

Densuşianu, O. *Viaţa păstorească în poezia noastră populară.* Bucureşti, 1923.

* * * *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* Vol. I—XIV. Bärenreiter Verlag, Kassel, 1951—1968.

Diruta, Girolamo. *Il Transilvano, Dialogo sopra il vero...* 2 vol. 1593.

Dittersdorf, Dieter Karl von. *Lebensbeschreibung.* Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1801.

Drăganu, N. *Un manuscris calvino-român din secolul al XVII-lea.* Bucureşti, M. O. Impr. Naţională, 1936.

Drăganu, N. *Codicele pribeagului Gheorghe Ştefan, Voievodul Moldovei.* Cluj, Ardealul, 1924.

Drăgoi, Sabin. *O lună petrecută în Republica Cehoslovacă.* În : *Muzica,* Bucureşti, nr. 3, 1956.

Druskin, M. S. *Klavirnaia muzîka.* Leningrad, Muz. izd., 1960.

* * * *Documente privitoare la Istoria României culese de Euxodiu Hurmuzaki,* Vol. I—XXI, Supliment I, vol. I—V, Supliment II, vol. I—III. Bucureşti, 1876—1941.

* * *Documente privind Istoria României,* Seria A. Moldova ; Seria B. Ţara Românească ; Seria C. Transilvania, Bucureşti, 1951—1960.

Dumitraşcu, Domnica. *Muzica în cronicile româneşti.* Ex. dactilografiat, Bibl. Uniunii compozitorilor, Bucureşti, 1958.

Dumitrescu, Ion. *Muzica în Bucureştiul de ieri şi de azi.* Bucureşti, Ed. muzicală. 1959.

Eisikovits, Max. *Polifonia vocală a Renaşterii.* Bucureşti, Ed. muzicală, 1966.

Fellerer, K. G. *Palestrina.* Düsseldorf, Musikverlag Schwann, 1960.

Ferguson, Donald N. *A History of Musical Thought.* New York, Crofts, 1935.

Ferriol, M. *Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant.* Paris, 1714.

Filtisch, Eugen. *Geschichte des deutschen Theatres in Siebenbürgen.* În : *Archiv der Vereins*

Florian, Ioan. *Journal de clavecin.* În : *Viaţa Buzăului,* Buzău, 7 iulie, 1968.

für Siebenbürgische Landeskunde, Hermannstadt, Neue Folge, Band 3, Heft 1888.

Fochi, Adrian. *Dimitrie Cantemir etnograf şi folclorist.* În : *Revista de etnografie şi folclor,* Bucureşti, nr. 1, 1964.

Fortur, Gh. *Essay sur la musique orientale comparée à la musique orientale.* Constantinopole, 1751.

Gastoué, Amédée. *Arta gregoriană.* Trad. de Ileana Raţiu şi Doru Popovici. Bucureşti, Ed. muzicală, 1967.

Gevaert, A. F. *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité.* Olms, Hildesheim, 1965.

Ghenea, C. C. *Zorile reprezentaţiilor şi teatrului muzical în ţara noastră.* Ex. dactilografiat, Bibl. Uniunii compozitorilor, 1965.

Ghenea C. C. *Geneza şi formarea concepţiei despre muzică în România.* Ex. dactilografiat, Bibl. Uniunii compozitorilor, 1967.

Ghenea, C. C., *Creaţii muzicale în veacurile trecute.* În : *Muzica,* Bucureşti, nr. 5—6, 1964.

Ghenea, C. C. *Concepţii renascentiste despre muzică.* În : *Muzica,* Bucureşti, nr. 2, 1968.

Ghircoiaşiu, Romeo. *Melodia dansului Banu Mărăcine şi dansurile haiduceşti în feudalism.* În : *Studii muzicologice,* Bucureşti, nr. 4, 1957.

Ghircoiaşiu, Romeo. *Codex Caioni şi unele probleme de istoria muzicii româneşti.* În : *Steaua,* Cluj, nr. 8, 1958.

Ghircoiaşiu, Romeo. *Din trecutul muzicii noastre. O colecţie de piese corale din secolul XVI : „Odae cum Harmoniis" de Johannes Honterus.* În : *Muzica,* Bucureşti, nr. 10, 1960.

Ghircoiaşiu, R. *Les mélodies roumaines du XVI-e—XVIII-e siècle.* În : *Musica Antiqua Europae Orientalis,* Bydgoszcz, 1966.

Giurescu, C. C. *Istoria românilor,* ed. II. Bucureşti, 1944.

Gombosi, Otto. *Der Lautenist Valentin Bakfark, Leben und Werke 1507—1576. Musicologia Hungarica* I, Blassel, Basel, Paris, Bärenreiter, 1967.

Greceanu, Radu. *Istoria Ţării Româneşti.* Bucureşti, Inst. de Arte Grafice, 1906.

Gross, Iuliu. *Zur ältesten Geschichte der Kronstadter Gymnasialbibliothek.* Hermannstadt, ed. Krafft, 1888.

Gruber, R. I. *Istoria muzicii universale,* 3 vol. Bucureşti, Ed. muzicală, 1961.

Habenicht, G. *Fr. J. Sulzer (1781) despre nai.* În : *Revista de etnografie şi folclor,* nr. 10, 1965.

Habenicht, G. *Valoarea contribuţiei lui Franz Joseph Sulzer la cunoaşterea folclorului românesc.* În : *Revista de etnografie şi folclor,* nr. 5, 1971.

Hajek, Egon. *Die Musik.* Kronstadt, Klingsor Verlag, 1927.

Haraszti, Emil. *Un grand luthiste du XVI-e siècle : Valentin Bakfark. Revue de Musicologie.* Paris, August, 1929.

Haraszti, Emil. *Zene es ünnep, Mátyás és Beatrix.* În : *Mátyás Király Emlékkönyv születésének ötszázéves fordulójára,* vol. I—II, Budapest, A Korvin Mátyás, Magyar-Olasz egyesület.

Hasdeu, Bogdan Petriceicu. *Archiva istorică a României.* Tom. 1—3, Bucureşti, Imprimeria Statului, 1865.

Iaţimirskii, A. I. *Slovianskaia rukopisi v Monastîr Neamţul v Rumânii.* Moskva, Tip. G. Lissner i A. Gheşelia, 1898.

Iaţimirskii, A. I. *Kirilovskaia notnaia rukopisi s glagoliceskimi tainopisnîmi zapisami.* În : *Şest statei po slavianskoi i rumskoi pismenosti.* Moskva, Tip. G. Lissner i A. Gheşelia, 1901.

Ionescu Gion. *Istoria Bucureştilor.* Bucureşti, 1899.

Iorga, Nicolae. *Istoria Românilor prin călători,* vol. I, ed. II. Bucureşti, Ed. Şcoalelor, 1928.

Iorga, N. *Studii şi documente cu privire la Istoria Românilor,* vol. I—II. Bucureşti, 1901.

Iorga, N. *Balada populară românească.* Vălenii de Munte, Tip. Neamul Românesc, 1910.

Iorga, N. *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea,* vol. I—II, Bucureşti, 1901.

Iorga, N. *Istoria armatei româneşti, ed. II,* vol. I—II, Bucureşti, 1929—1930.

Ivony, Bela. *Dominikanorden in Siebenbürgen und der Moldau.* În : *Siebenbürgische Vierteljahrschrift,* nr. 1, 1939.

* * *Istoria Ţării Româneşti, 1290—1690. Letopiseţul cantacuzinesc.* Ed. critică întocmită de C. Grecescu şi D. Simionescu, Bucureşti, 1960 *(Cronicile medievale ale României,* III).

Jachimecki, Z. *Historia Muzyki Poliskiey.* Warszawa, 1920.

Jugăreanu, Veturia. *Catalogul colecţiei de incunabule.* Bibl. Muzeului Brukenthal. Sibiu, 1969.

Katuzniacki, Emil. *Beiträge zur älteren Geheimschrift der Slaven.* Situngeber, Wiener Acad., C. 11, 1882.

Keresztury, Dezsö, Véccsey Jenö, Falvy Zoltán. *A Magyar Zenetörténet képeskőnyve.* Budapest, Magretö Könyv Kiado, 1960.

Klein, K. K. *Der Humanist und Reformator J. Honterus.* Hermannstadt — München, 1935.

Koczirz, A. *Denkmäler der Tonkunst in Österreich.* XVIII, vol. 37, Wien, Breitkopf und Härtel, 1911.

Kogălniceanu, Mihail. *Cronicile Românilor sau Letopiseţele Moldaviei şi Valahiti,* ed. II, vol. 1, 3. Bucureşti, Ed. Impr. Naţională, 1872—1874.

Kraus, Georg. *Cronica Transilvaniei, 1608—1665.* Bucureşti, Ed. Acad. 1965.

Kristof, G. *Poezia populară română şi Balassa Balint. În : Daco-România,* Bucureşti, III, 1923.

Laboureur, J. *Relation du voyage de la reyne de Pologne et du retour de Madame la Mareschalle de Gueliriant...* Paris, 1647.

Lakatoş, Ştefan şi Merişescu, Gheorghe. *Legăturile muzicale româno-maghiare de-a lungul veacurilor.* Filarmonica de Stat, Cluj, 1957.

Lakatoş, Ştefan. *Cronica lui Sebastian Tınodi tipărită la Cluj în 1554.* Ex. dactilografiat, Bibl. Uniunii Compozitorilor, 1965.

Lakatoş, Ştefan. *Începuturile Operei la Cluj.* Ex. dactilografiat, Bibl. Uniunii Compozitorilor.

Lakatoş, Ştefan. *Viaţa şi opera lui Valentin Bakfark.* Ex. dactilografiat, Bibl. Uniunii compozitorilor.

Lakatoş, Ştefan. *Vechi tipărituri muzicale la Cluj.* În : *Muzica,* nr. 11—12, 1954.

Lakatoş, Ştefan. *Zene történeti irások.* Bukarest, Kriterion, 1971.

Laurian, Treboniu A. *Magazin istoric pentru Dacia.* Bucureşti, Tip. Cultura Naţională, 1847.

Lespezeanu, I. şi Marcu, L. *Ioan Corvin de Hunedoara,* 1957.

Liszt, Fr. *Les Bohémiens et de leur musique en Hongrie.* Paris, 1859.

Litzica, C. *Poesia religioasă bizantină.* Bucureşti, Tip. Göbl Fiii, 1889.

Lupu, Nicolae. *Cetatea Sibiului.* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1966.

Macarie, Ieromonahul. *Irmologhion sau Catavasieru muzicescu.* Viena, 1823.

Massoff, Ioan. *Teatrul românesc, privire istorică,* vol. I. Bucureşti, Ed. pentru literatură, 1961.

Mátyás, Király. *Emlékkönyv születésénet ötszázéves fordulójára.* vol. I—II. Budapest, *A Korvin Mátyás. Magyar-olasz egyesület...*

Mărcuş, Ştefan. *Thalia română. Contribuţii la istoricul teatrului românesc din Ardeal, Banat şi părţile ungurene,* vol. I. Timişoara, 1945.

Melchisedec (Episcop). *Memoriul pentru cîntările bisericeşti în România.* Bucureşti, 1882.

Meteş, Şt. *Istoria bisericii şi a vieţii religioase a românilor din Ardeal şi Ungaria,* vol. I. Sibiu, 1935.

Mîrza, Traian. *Cadenţe finale în cîntecul popular românesc.* În : *Lucrări de muzicologie,* Conservatorul „G. Dima", Cluj, 1965.

Mîrza, Traian. *Despre însuşirile muzicale ale limbii române.* În : *Studii muzicologice,* Bucureşti, nr. 3, 1957.

Mocanu, Vasile. *Ioan Căian.* Exemplar dactilografiat. Cluj, 1972.

Montandon, M. *La musique en Roumanie.* În : *Encyclopédie de la Musique,* Paris, Delagrave, 1922.

Moser, H. J. *Daniel Speer als Dichter und Musiker.* În : *Musik in Zeit und Raum.* Berlin, Verlag Merseburger, 1960.

Moser, H. J. *Musiklexicon*. Berlin, Hesse, 1932—1935 (ed. II, 1955).

Müller, Erich H. *Eine Tabulatur der Dresdener Hoforganisten Kittel.* În : *Zeitschrift für Musikwissenschaft,* XIII, 1930.

Müller, Erich H. *Die Musiksammlung der Bibliothek zu Kronstadt.* Kronstadt, Buchdruckerei Johann Gotl's Sohn, 1930.

Müller, Erich H. *Das Collegium Musicum in Kronstadt.* În : *Siebenbürgische Vierteljahrs,* ianuarie, 1932.

* *Musica Antiqua Europae Orientalis,* I. Bydgoszcz, Polska, 1966.

* *Musica Antiqua. Acta Scientifica.* Bydgoszcz, 1969.

Neculce, Ion. *Letopiseţul...* Bucureşti, ESPLA, 1955.

Nejedly, Zdenek. *Gusitstva is iskusstvo. În : Izbranie trudî,* Moskva, G.M.I., 1960.

[Niţulescu, Petre] *Muzica românească de azi. Cartea Sindicatului Artiştilor Instrumentiştí din România.* Bucureşti, 1939.

Ollănescu, D. C. *Teatrul la români,* Partea I, II. Bucureşti, Ed. Academiei, 1897—1899.

Opienski, Henrik. *Bekwark lutinista.* Bibl. Warszawska, 1906.

Opienski, Henryk. *La musique polonaise.* Gebethner et Wolff, Paris, 1929.

Oţetea, A. *Renaşterea.* Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1964.

Pann, Anton. *Bazul teoretic şi practic al muzicii biserіceşti sau gramatica melodică.* Bucu*reşti, 1845.*

Panaitescu, P. P. *Începuturile şi biruinţa scrisului în limba română.* Bucureşti, Ed. Academiei, 1965.

Panaitescu, P. P. *Dimitrie Cantemir.* Bucureşti, Ed. Academiei, 1958.

Panaitescu, P. P. *Viaţa feudală în Ţara Românească şi Moldova (sec. XVI—XVIII).* Bucureşti, 1957.

Palicarova, V. *La musique byzantine chez les bulgariens et les russes de IX-ème siècle au XIV-ème siècle.* Copenhaga, 1953.

Panţîru, Gr. *Şcoala muzicală de la Putna.* În : *Studii de muzicologie,* vol. VI. Bucureşti, Ed. muzicală, 1970.

Panţîru, Gr. *O valoroasă contribuţie românească la studiul muzicii bizantine.* În : *Muzica,* Bucureşti, nr. 1, 3, 7 din 1968.

Parrisch, Carl. *The Notation of Medieval Music.* New York, W. W. Norton et Company, Inc., 1957.

Paul de Alep. *Voyage du patriarche Macarie d'Antiochie.* Paris, 1930—1949.

Pava, R. *Cartea de cîntece a lui Eustatie de la Putna.* În : *Studii şi materiale de istorie medie,* vol. 5, Bucureşti, 1962.

Petrescu, I. D. *Manuscrise psaltice greceşti din veacul al XVIII-lea.* În : *Biserica Ortodoxă Română,* Bucureşti, nr. 3—4, 1934.

Piru, Al. *Literatura română veche,* ed. II. Bucureşti, Ed. pentru literatură, 1962.

Piscupescu, Ecaterina St. *Literatura slavă din Principatele Române în veacul al XV-lea.* Bucureşti, Tip. Cărţilor bisericeşti, 1939.

Popa-Lisseanu, G. *Izvoarele Istoriei României,* Bucureşti, 1934.

Popescu-Judeţ, Eugenia. *Dimitrie Cantemir et la musique turque.* În : *Studia et Acta Orientalis,* Bucureşti, 1968.

Popescu-Judeţ, Eugenia. *Dimitrie Cantemir — muzicianul.* În : *Magazin istoric,* nr. 11, 1969.

Popescu-Pasăre, I. *Principii de muzică bisericească orientală.* Bucureşti, Tipolitografia Cărţilor bisericeşti, 1897.

Popovici, Doru. *Muzica corală românească.* Bucureşti, Ed. muzicală, 1966.

Porfetye, Andreas. *Daniel Croner şi muzica de orgă în Transilvania din sec. XIII pînă în sec. XVIII.* Exemplar dactilografiat, 1971.

Porfetye, Andreas. *Concert de muzică veche din Transilvania.* În : *Muzica,* Bucureşti, nr. 3, 1970.

Posluşnicu, M. Gr. *Istoria musicei la Români.* Bucureşti, Cartea Românească, 1928.

Preibisch, W. *Quellenstudien zu Mozart's „Entführung aus dem Serail".* În : *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* (Leipzig) 3, 1909.

Puşcariu, Sextil. *Istoria literaturii române. Epoca veche.* Sibiu, 1920.

Radu, Basile. *Voyage en Orient, en Moldavie et en Valachie. Voyage du Patriarche Macarie d'Antioche,* I. Paris, Impr. Polyglotte, 1927.

Reilich, Gabriel. *Musicalischer Blum-und Rosenwald.* Sibiu, 1677.

Resse, Gustave. *Music in the Middle Ages.* London, J.M. Dent and Sons Ltd., 1940.

Resse, Gustave. *Music in the Renaissance.* Printed in Great Britain at the Aldine Press, Letchworth Herts, 1965.

Reimann. *Musik Lexikon.* Mainz, Schott's Söhne, 1959.

Rosetti, A. *Colindele religioase la români.* Bucureşti, Anal. Acad. Rom. Mem. Secţ. Lit. XI, 1920.

Rubaric, R. *Die Hauptquellen und Probleme der Slowakischen Musikgeschichte bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts.* În : *Musica Antiqua Europae Orientalis,* Bydgoszcz, 1966, vol. I, Polska...

Schullerus, Adolf. *Geschichte des Gottesdienstes in der Siebenbürgisch Sächsischen Kirche.* În : *Archiv des Vereines für Siebenbürgischen Landeskunde,* Neue Folge, vol. 41, Sibiu, 1923.

Seprödi, Janos. *A Kajoni-Codex Irodaloms Zenetörténeti adalékai.* În *Irodolomtörténeti Közlemények,* Budapest, 1909.

Seraphim, W. *Kronstadter Schullen vor der Reformation.* În : *Vereins Archiv,* vol. 23.

Sigerius, Emil. *Vom alten Hermannstadt.* Hermannstadt, Drotleff, 1922.

Simionescu, D. *Literatura română de ceremonial.* Bucureşti, 1939.

Simonis, George. *Ioan Căianu, 1629—1687.* Craiova, Scrisul Românesc, 1936.

Smochină, N. *O pravilă românească din veacul al XVI-lea...* În : *Biserica Ortodoxă Română,* nr. 11—12, 1965.

Speer, Daniel (Dacianischer Simplicissimus). *Musikalisch Turckischer Eulen-Spiegel.* Günz, 1968. Exemplar aflat la *Library of Congress,* Washington (S.U.A.).

Strempel, G. *Copişti de manuscrise româneşti pînă la 1800,* vol. I. Bucureşti, Ed. Acad., 1959.

Sulzer, Franz Joseph. *Geschichte des Transalpinischer Daciens...* vol. 1—3, Wien, R. Gräffer, 1781—1782.

Szabolczi, Bence. *A Magyar Zenetórténet Kézikönyve.* Budapest, Zenemükiadó vállalat, 1965.

Szabolcsi, Bence. *A Magyar Zene évszázadai, Tanulmányok A középkortól a XVII, Századig.* Budapest. Zenemükiado Vállalat, 1959.

Szamosközy, István. *Történeti maradvanyai,* vol. 4. Budapest, 1880.

Sztripszky, Hiadar şi Alexics, Gy. *Szegedi Gergely énekeskönyve XVI századbeli román forditásban.* Budapest, 1911.

Şăineanu, L. *Influenţa orientală asupra limbei şi culturei române* (1—2). Bucureşti, Socec, 1900.

Tell, Werner. *Kleine Geschichte der deutschen evangelischen Kirchenmusik.* Vandenhoech et Ruprecht in Göttingen, 1965.

Teodor, G. *Filoteiu Monahul de la Cozia, imnograf român.* În : *Mitropolia Olteniei,* nr. 1—3, 1954.

Toderini, Giambatista. *Litteratura Turchesca.* Tomo 1, Venezia, Sorti, 1738.

Toduţă, Sigismund. *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach.* vol. 1 Bucureşti, Ed. muzicală, 1969.

Toduţă, Sigismund. *Îndemnul lui Ioan Caioni.* În : *Tribuna,* Cluj, nr. 6, 1958.

Tomesco, Vasile. *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie.* Bucureşti, Ed. muzicală, 1973.

Trausch, Joseph Franz. *Collectener zur einer Partikular-Histoire von Kronstadt,* 1821, Ms.

Ureche, Grigore. *Letopiseţul Ţării Moldovei.* Bucureşti, 1958.

Urechia, V. A. *Codex Bandinus.* Bucureşti, Litotipografia Carol Göbl, 1895.

Uspenski, N. *Obrazţî drevnerusskogo pevceskogo iskustva.* Leningrad, Izdatelstvo Muzîka, 1968.

Vancea, Zeno. *Temeiuri pentru studiul lui D. Cantemir.* În : *Muzica.* Bucureşti, nr. 10, 1962.

Vătăşianu, V. *Istoria artei feudale în Ţările Române,* I. Bucureşti, 1959.

Veress, Andrei. *Documente privitoare la Istoria Ardealului, Moldovei şi Ţării Româneşti.* Bucureşti, Cartea Românească, 1931.

Vyslouzil, J. *Despre muzica şi cîntecul popular al valahilor din Moravia.* În : *Muzica,* Bucureşti, nr. 11, 1956.

Wagner, Peter. *Neumenkunde, Paläographie des liturgischen Gesanges.* Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1912.

Weisskircher, Richard. *Samuel von Brukenthal als Musikfreund.* În : *Siebenbürgische Vierteljahr,* 1935.

Wolf, Johannes. *Handbuch der Notationskunde.* Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1913.

Wolf, Johannes. *Geschichte der Mensural-Notation.* Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1965.

Zamfirescu, Dan. *Studii și articole de literatură română veche.* București, Ed. pentru Literatură, 1967.

Zinveliu, Gemma. *Contribuții pentru o monografie brașoveană.* Ex. dactilografiat, Bibl. Uniunii compozitorilor.

Zinveliu, Gemma. *Studii pentru o monografie brașoveană.* Ex. dactilografiat, Bibl. Uniunii compozitorilor.

Yekta, Raouf. *Musique orientale. Le compositeur du Pechrev dans le mode Nihavend.* În : *Revue musicale,* Paris, nr. 5, 1907.

Yönetken, Halil Bedii. *Dimitrie Cantemir în istoria muzicii turce.* În : *Muzica,* București, 1962.

INDEX DE NUME

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

Ş

T

U

V

W

X

Y

Z

SUMAR

Pag.

Redactor : PETRU SIMIONESCU
Tehnoredactor : BEATRICE MANOLIU

Tiraj : 1595 exemplare broşate + 340 exemplare legate
Planşe : 8 pagini. Bun de tipar 30.03.1972. Coli de tipar 30

Tiparul executat sub com. nr. 1/749 la Întreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918", Str. Grigore Alexandrescu nr. 89 — 97 Bucureşti — Republica Socialistă România.